
HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE

FERDINAND BRUNETIÈRE
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

HISTOIRE
DE LA
LITTÉRATURE FRANÇAISE

TOME QUATRIÈME

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

DEUXIÈME ÉDITION



PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15
—
1919

AVANT-PROPOS

Ce quatrième et dernier volume complète l'*Histoire de la Littérature française* de Brunetière. Le tome I, contenant le *XVI*e *siècle*, avait été publié, partie par Brunetière lui-même, partie par les soins de M. Michaut et de M. René Doumic. M. René Doumic m'avait confié la rédaction des tomes II et III : *XVII*e *siècle* et *XVIII*e *siècle*, qui ont paru avant la guerre.

Le *XIX*e *siècle* a été rédigé selon la même méthode que les précédents, et à l'aide des mêmes éléments de travail. Les plans souvent très détaillés des Cours de Brunetière à l'École Normale supérieure ont fourni au moins la trame; et ils ont pu être complétés par des emprunts faits aux notes des auditeurs de ces Cours : les cahiers de M. Victor Giraud nous ont été à cet égard particulièrement précieux. Enfin le *Manuel de l'Histoire de la Littérature française* nous a été un guide utile.

Ainsi il a été possible d'être fidèle non seulement à la pensée de Brunetière, et à ses jugements sur les écrivains de la période considérée, mais aux intentions, et, très souvent, à l'allure même de cette pensée. Plus d'une fois on remarquera, avec étonnement peut-être — dans le chapitre sur Béranger notamment — certains tours familiers, certaines plaisanteries; que l'on se rassure : elles ont été transcrites très exactement; Brunetière lui-même avait eu soin de les mettre au net, sur son beau papier, de son écriture droite et grave. Ailleurs apparaîtra cette « flamme de passion », qui animait tous ses discours.

L'intention des conférences de Brunetière à l'École Normale pourra également se retrouver en ces chapitres. Ils ne s'adressent ni à des érudits, ni à de tout jeunes gens. C'est à des Normaliens que Brunetière parlait, à « ses Normaliens », dont il voulait enrichir et former l'esprit, et auxquels il voulait donner lui-même par ses propres Cours, des modèles de leçons, de développements capables d'intéresser un public lettré. Voilà pourquoi la composition, le plan, y est souvent chose si apparente, et pourquoi certaines idées générales y prennent une place qui risque, dans un livre, de paraître démesurée.

Enfin l'on verra ici, à nouveau confirmés, quelques-uns des principes de tout temps les plus chers à Brunetière : sa foi aux idées, qui, dit-il, « mènent

le monde »; sa méfiance à l'égard de l'idée de progrès mal comprise. Dès 1892, n'étant pas converti au catholicisme, il combat « le préjugé anticatholique, selon lequel l'incrédulité, étant plus récente, doit être un progrès »; son aversion pour l'égoïsme anarchiste de l'individualisme romantique et de « l'art pour l'art » réaliste; sa foi en la nécessité de la critique littéraire; enfin le caractère « social » qu'il attribue à la Littérature française, et qu'il veut lui maintenir.

Peut-être est-il malaisé de dire avec exactitude de quelle manière la pensée de Brunetière eût reçu l'impression des événements actuels. Mais parmi tous les livres d'énergie française que ces événements font éclore, il nous est apparu juste et bon que la parole d'un maître si français fût représentée, au moins par cet écho affaibli.

Albert Cherel.

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

IDÉE, MÉTHODE, PROGRAMME ET DIVISIONS

Il est, encore aujourd'hui, assez malaisé ou délicat de parler de la littérature française au XIXe siècle. Bien des points restent obscurs, dans la vie des écrivains principaux de cette époque, qui est en partie notre époque : et à l'égard des contemporains la curiosité érudite, « scientifique », est souvent traitée d'indiscrétion pure. Et puis, si leurs descendants, leurs disciples, leurs amis, peuvent nous livrer quelques anecdotes, sont-ils toujours capables de nous documenter avec précision et sûreté sur les influences qu'ils ont subies, sur les sources où ils ont puisé, sur l'influence qu'ils ont exercée et qu'ils exercent encore, peut-être à notre insu? La perspective leur manque, et elle nous manque, et c'est pourquoi, bien que ce siècle soit achevé, nous ne pouvons guère nous permettre ici la construction que d'un édifice provisoire, à la cartésienne, qui soit de disposition assez libre, et qui abrite du moins, en attendant un monument plus habitable, mieux distribué en parties, et plus perfectionné dans les détails.

Quelle qu'en doive être la durée, comment établirons-nous cet abri?

Il y aurait pour cela deux manières de nous y prendre, sur les défauts desquelles je me dispenserai d'insister, puisque j'en préfère une troisième. On pourrait s'astreindre à l'ordre chronologique, et diviser l'histoire littéraire du XIXe siècle en autant de périodes que ce siècle a comporté de formes de gouvernement : de 1800 à 1815, de 1815 à 1830, de 1830 à 1848, de 1848 à 1870, et de 1870 à nos jours. Ou bien, selon une manière plus libre, mais non moins artificielle, on pourrait suivre une division en genres littéraires et faire l'histoire de la prose : philosophie, histoire, critique, roman; puis l'histoire de la poésie : lyrisme et théâtre. Je préférerais déjà cette méthode à la première. Mais le grand inconvénient qu'elles ont toutes les deux, c'est de ne pas nous offrir de principe de discernement, et de confondre plus ou moins l'histoire de la littérature avec l'histoire littéraire. Oui, si nous procédons chronologiquement ou par genres, Mme Cottin tiendra autant de place que Mme de Staël, Frédéric Soulié autant que Balzac, Scribe autant que Hugo et Jouffroy qu'Auguste Comte! Mais au contraire, dès à présent, ce qu'il nous faut, c'est un moyen d'éliminer les non-valeurs, de distinguer ce qui est déjà mort de ce qui est toujours vivant, de ne charger enfin nos mémoires et nos attentions que de ce qui vaut la peine d'être retenu.

Or ce moyen est simple, radical, — et hasardeux.

Il consiste à renverser ou à inverser la méthode habituelle, et à constituer le présent juge du passé. Au lieu de commencer par le commencement, commençons par la fin; au lieu de mettre religieusement le pied dans les traces des autres, frayons-nous à nous-mêmes notre route, et ne retenons du passé, littéraire ou autre, que ce qui est nécessaire, indispensable, ou simplement utile à l'explication de l'actuel.

Si nous nous plaçons à ce point de vue, nous voyons par tout ce qui se passe autour de nous, je dis aujourd'hui même [1], nous sentons et comprenons par notre expérience, que dans la littérature, l'art, la politique et la morale, deux principes sont en lutte : le principe de la solidarité sociale, et le principe du droit intégral de l'individu. Il s'agit en morale de savoir si chacun de nous doit tendre principalement ou exclusivement même, au développement des instincts qu'il trouve en lui; ou au contraire si les conditions mêmes de la vie sociale exigent qu'il en abdique une part au profit de la communauté. Pareillement en art et en littérature, il s'agit de savoir si la littérature et l'art nous ont été donnés pour former un lien de plus entre les hommes, à la façon d'un langage plus idéal, plus général, et plus profond, ou pour nous être des instruments de volupté solitaire.

Conformément donc au principe que nous posions, nous ne retiendrons pour en parler que les œuvres et les hommes qui ont en quelque sorte répondu à cette

1. Brunetière exposait ceci en 1892-93.

question, et nous négligerons tous les autres. Nous ne retiendrons même que celles et ceux qui y ont répondu d'une manière vraiment originale et personnelle.

Il peut sembler que cette idée ne va pas bien loin, qu'elle n'est pas très féconde, et qu'il n'est pas facile d'ordonner par rapport à elle un siècle aussi riche que le XIXe ? Ce serait une erreur! Et pour s'en apercevoir, il suffit, dans la position de l'alternative que j'indiquais tout à l'heure, de substituer le concret à l'abstrait, et les désignations historiques aux expressions philosophiques. Si quelqu'un a cru dans l'histoire que l'art était son objet à lui-même, que l'artiste n'avait d'obligations qu'envers lui, que son idéal personnel lui créait le droit absolu de le réaliser, que pour le réaliser il n'avait pas à se soucier des moyens qu'il employait; si jamais une école a posé en loi l'indépendance, l'autonomie, la souveraineté de l'art, c'est bien l'école Romantique. Mais au contraire, et à part deux ou trois exceptions peut-être, si jamais une littérature a cru que le poète ou l'écrivain remplissaient une fonction sociale, qu'ayant besoin du public pour se produire elle pouvait tout se permettre, sauf de perdre son contact avec lui; que le génie même avait d'autres obligations que d'obéir à ses instincts, et qu'en y manquant il dirigeait l'art et la littérature dans des voies qui n'étaient pas les leurs, c'est bien la littérature Classique.

On voit aussitôt, par cette antithèse même, que l'histoire entière du XIXe siècle a roulé pour ainsi dire sur l'antagonisme de ces deux principes :

1° De 1800 à 1830, ils ont lutté avec des armes presque égales, et des alternatives de revers et de succès : Romantiques d'une part, Classiques de l'autre, ici Chateaubriand, Lamennais, Hugo, A. Dumas; là Delavigne, Courier, Béranger.

2° De 1830 à 1840, le Romantisme l'emporte et le principe individualiste pénètre et renouvelle tour à tour l'esthétique de tous les genres : la poésie, par Lamartine, Hugo, Musset; le roman, par Vigny, Sainte-Beuve, George Sand; l'histoire, par Michelet et Quinet.

3° Mais s'il ne s'use pas, il se discrédite momentanément par son excès même, par l'insolence et l'universalité de ses applications. On se rend compte généralement que quand Sainte-Beuve nous parle de Pascal, c'est la vérité qui importe sur Pascal, et non pas les impressions de M. Sainte-Beuve; quand Michelet célèbre Jeanne d'Arc, c'est elle qui intéresse, et non Jules Michelet! — Aussi, de 1840 à 1850, un sourd travail s'accomplit-il dans les profondeurs de la littérature et de l'art, qui tend à réintégrer l'objectif dans ses droits : Guizot s'oppose à Michelet, et Balzac s'oppose à George Sand; la philosophie d'Auguste Comte remplace celle de Victor Cousin.

La guerre, au point de vue littéraire, était tout entière fondée sur le principe de l'autonomie du *moi*. Les événements de 1848, avec leur caractère socialiste, achèvent le mouvement initial, et

4° une nouvelle période commence. Elle s'étend de 1850 à 1880; et elle se caractérise dans toutes les directions par un triomphe absolu du principe d'objec-

tivité sur le principe romantique. La littérature des Flaubert, des Dumas, des Leconte de Lisle, redevient impersonnelle et objective; bien loin de se faire gloire de mettre leur personnalité dans leurs œuvres, au contraire ils visent à en expulser toute relativité. La critique vient à l'aide des autres genres, et Sainte-Beuve, Taine, Renan, chacun à leur manière, consolident les conclusions essentielles du positivisme. Les événements de 1870, bien loin d'interrompre ce mouvement, le renforcent plutôt, en nous obligeant douloureusement à reconnaître qu'il y a du réel, de l'objectif et de l'absolu au moins dans les affaires humaines; que la mort, que la défaite, que l'humiliation ne sont point choses subjectives, qu'elles ne sont point des formes de l'illusion, et des espèces du relatif; et qu'autant que de sa vie propre et individuelle, chacun de nous vit de la vie aussi de tous ceux qui sont avec lui fils de la même patrie, de la même race, de la même humanité.

5° C'est ce qu'il semble que l'on se soit mis à oublier aux alentours de 1880. L'individualisme rassembla toutes ses forces pour livrer un dernier combat. Au bout de cette période de lutte, quelle qu'en doive être la durée, j'ai confiance qu'il sera vaincu. Depuis plusieurs années, quand on pénètre au delà de la surface des choses, l'agitation qu'il se donne ressemble aux convulsions de l'agonie; et ce que l'on commence à craindre, en vérité, c'est que sa défaite ne soit trop profonde. Car il en est des principes adverses qui maintiennent l'équilibre social

comme de la force centripète et de la force centrifuge, qui maintiennent l'équilibre de l'univers....

Ainsi, de l'opposition de l'individualisme à l'esprit social au cours du XIXe siècle, résultent les divisions suivantes pour l'histoire littéraire :

I. De 1800 à 1830 : la réaction commence contre le XVIIIe siècle, avec Chateaubriand ; mais le XVIIIe siècle se défend, par ses gens de lettres : Lebrun et Parny ; par ses savants : Laplace et Cabanis ; par ses idéologues : Destutt de Tracy. — Une influence intercurrente semble un moment suspendre la lutte : celle des littératures étrangères, introduite par Mme de Staël et par Fauriel. — Puis, sous la Restauration qui encourage de tout son pouvoir la réaction contre le XVIIIe siècle, nous voyons d'une part l'esprit classique se solidariser avec l'esprit libéral, chez C. Delavigne, N. Lemercier, Béranger, P.-L. Courier ; et d'autre part l'esprit religieux se solidariser avec l'esprit romantique, chez Chateaubriand, Bonald, Joseph de Maistre, Lamennais, Lamartine, V. Hugo.

II. Diverses raisons assurent à l'individualisme littéraire un triomphe momentané, et la seconde période commence. De 1830 à 1840, nous assistons à la victoire du Romantisme. Les effets et les conséquences s'en étendent à tous les genres : poésie, chez Hugo, Musset, Sainte-Beuve ; théâtre, chez Hugo et Dumas ; roman, chez Hugo, George Sand, Sainte-Beuve ; histoire, chez Thierry et Michelet ; critique, chez Sainte-Beuve ; philosophie, chez Cousin et Jouffroy.

III. 1840-1850 : Nous passerons alors à la troisième

période, et nous étudierons ce travail sourd qui mine le Romantisme. Nous le verrons s'opérer un peu partout : en histoire, grâce à Thiers et à Guizot; dans le roman, grâce à Stendhal, Mérimée, Balzac; en philosophie, grâce à Auguste Comte et Lamennais; en politique, grâce à Proudhon.

IV. 1850-1880 : La réintégration de l'objectif dans la littérature et dans l'art s'ensuivra, et nous en chercherons les preuves dans la philosophie de Taine, la critique de Sainte-Beuve, l'histoire des érudits, le théâtre d'Augier, de Dumas, de Sardou, le roman de George Sand et de Flaubert, la poésie de Gautier, de Hugo, de Baudelaire, de Leconte de Lisle.

Les conséquences s'en développeront : dans l'exégèse de Renan, le naturalisme de Zola, et l'art de Leconte de Lisle et de Heredia.

V [1]. 1880 à nos jours : La lutte entre les deux principes s'affirmera dans le roman : à l'intérieur même de l'œuvre de Daudet, puis de celle de Bourget, puis de celle de Barrès....

1. Brunetière n'a pas traité cette dernière partie.

LIVRE I

LA RÉACTION CONTRE L'ESPRIT DU XVIII[e] SIÈCLE

CHAPITRE I

LE *GÉNIE DU CHRISTIANISME* : LE MILIEU, L'AUTEUR

Si l'on avait besoin d'un exemple caractéristique pour bien faire voir la fécondité, mais surtout la souplesse de cette méthode que nous avons résolu d'appliquer, nous n'en voudrions pas de meilleur que le *Génie du Christianisme.* Certes, on ne peut pas dire que la critique ait mesuré l'éloge à Chateaubriand ; et personne, pas même Voltaire, pas même Victor Hugo, n'a été plus célébré, plus diversement, par des juges ou des admirateurs eux-mêmes plus différents les uns des autres, pour des qualités à la fois plus éminentes et rares, dans des litanies où respire plus de vénération. — Mais cependant, il y a quelque cinquante ans, c'était la mode ou le « genre » en critique, de considérer le *Génie* comme une œuvre caduque, ayant péri tout entière avec son auteur, ayant produit son effet en son temps, mais aussi l'ayant épuisé. Les préoccupations mêmes auxquelles ce livre répondait semblaient nous être devenues étrangères, elles étaient « d'un autre âge » : on se moquait presque également et du poncif des *Martyrs* et de l'exotisme d'*Atala*, et du

romantisme de *René*; mais ce qu'on plaisantait par-dessus tout, c'était le *Génie du Christianisme*, et la prétention que l'auteur avait eue, dans un siècle comme le nôtre, de ressusciter et de restaurer au moyen d'arguments pour la faiblesse desquels on n'avait pas assez de railleries, l'idée catholique en particulier et l'idée religieuse en général.

Mais c'était une étrange erreur; et, sous l'influence d'un déplacement de l'opinion, l'on n'a pas tardé à s'en apercevoir. Aujourd'hui, quoi que l'on pense de Chateaubriand, et quelques critiques, très fondées, que l'on puisse formuler contre son caractère et son œuvre, ce qui n'est pas douteux, c'est qu'avec tous ses défauts, le *Génie du Christianisme* est un livre capital, essentiel, et tel, qu'il n'en existe pas plus d'une douzaine d'aussi importants dans toute l'histoire de la littérature française : un grand livre, de la portée de l'*Essai sur les Mœurs*, de *L'Esprit des Lois*, de l'*Histoire des Variations*. Ce qui est encore vrai, c'est que, indépendamment de ses mérites, il est peu de livres qui aient été plus féconds, dont il soit sorti plus de choses, qui contînt plus d'origines, plus de sources. Et ce qui est plus vrai, c'est qu'il y en a bien peu qui soient plus étroitement liés, par des liens plus indestructibles, à l'histoire de la pensée de tout le siècle, et peut-être de la religion même. S'il a pu subir une éclipse, il nous faut convenir aujourd'hui qu'il est toujours actuel, toujours vivant, toujours vibrant. Et bien qu'il soit déjà plus que centenaire, aujourd'hui comme en 1802 il n'est pas de question plus actuelle et plus complexe que de savoir : si la science suffit à satisfaire en même temps que la curiosité de

l'esprit les exigences du sentiment; si l'incompatibilité ou la contradiction est irréductible entre elle et la religion; enfin si cette incompatibilité serait une raison de sacrifier l'une ou l'autre des deux. — Chateaubriand n'a sans doute pas résolu ces questions, ni tant d'autres qui en dérivent; mais il les a posées, discutées, et marquées d'une ineffaçable empreinte.

Voilà, on le sent, de nombreux et solides motifs d'étudier d'un peu près l'homme et l'œuvre, et c'est ce que nous allons faire, en examinant successivement :

I. Les circonstances dans lesquelles le livre a paru, quel en était l'auteur, quelle en était l'intention.

II. La valeur philosophique ou littéraire (chap. II).

III. L'accueil qu'il a reçu, les effets ou les conséquences qui en sont résultées (chap. III).

*
* *

On était en 1800, et depuis une douzaine d'années qu'il n'y avait plus ni traditions, ni gouvernement, ni société, on ne savait ni comment, ni dans quel monde, ni presque en quel temps on vivait. La Révolution était faite, mais elle était loin d'être consolidée; on ne se rendait exactement compte ni de ce que l'on voulait, ni de ce que l'on ne voulait plus ; le désordre était partout, dans les idées, dans l'administration, dans les mœurs; et partout aussi, sous une fureur de vivre qui se manifestait plus violemment que jamais au sortir de la Terreur, partout on ressentait l'inquiétude du lendemain.

Cependant, parmi les gens de lettres, puisque ce sont ceux qui nous intéressent, et aussi bien les seuls qui

eussent encore dans le désarroi universel l'air de penser, l'esprit du XVIIIe siècle continuait de dominer. Il serait intéressant de l'étudier dans ses diverses manifestations : de le voir précieux chez Garat, sentimental et amoureux chez Bernardin de Saint-Pierre, sévère chez Daunou, atrabilaire en Marie-Joseph Chénier, sage chez Delille, emphatique chez Le Brun, et sémillant en Parny. Mais une telle étude risquerait de nous entraîner trop loin, et, sauf à revenir par occasion sur quelques-uns de ces personnages, il suffit que nous retrouvions alors l'esprit du XVIIIe siècle dans trois livres célèbres : *Les Ruines* (1791), l'*Esquisse d'un Tableau historique des progrès de l'Esprit humain* (1795), *La Littérature* (1800). Le premier est d'un déclamateur et à certains égards d'un sot, d'un esprit étroit, et très dénué d'imagination; mais il est aussi d'un voyageur, qui avait vu, qui savait beaucoup, et qui savait directement, sans interposition de lectures. — Le second est d'un rêveur, mais aussi d'un savant, dont on a dit beaucoup de mal, dont je crois en avoir dit un peu moi-même, mais pour qui je me sens aujourd'hui plus d'indulgence : les conditions, les circonstances au milieu desquelles il écrivit son dernier ouvrage ne suffisent pas à rendre ses idées justes : elles suffisent à lui assurer à lui-même le respect. — Le troisième est d'une des femmes les plus intelligentes qui aient jamais écrit, et de la seule qui ait quelque chose de viril. — Ce qu'ils ont tous les trois de commun, c'est d'être trois plaidoyers en faveur du « Progrès »; et, par conséquent, trois plaidoyers en faveur de la « Tolérance » universelle, de la diffusion des « Lumières », du pouvoir de la « Raison ». On reconnaît ici le voltairianisme en ce qu'il a d'essentiel.

Mais une objection se présentait pourtant, qui était de nature à faire beaucoup penser : c'est que les crimes de la Révolution, sous l'impression desquels on était encore alors, avaient coïncidé avec l'avènement du pouvoir de la « Raison », de la diffusion des « Lumières », et avec la proclamation de la « Tolérance ». En prenant l'idée de « Progrès » comme réelle, il y avait donc lieu de croire que la philosophie du XVIIIe siècle l'avait insuffisamment analysée, et était restée inadéquate aux trois grands buts de son ambition. Il y avait même lieu de contester la réalité de cette idée de « Progrès », de lui demander à elle-même ses titres, d'en vérifier l'authenticité, d'examiner si sa fortune exigeait l'abandon de la Tradition.

C'est ce qui allait être l'œuvre de l'auteur du *Génie du Christianisme*, et c'est ce qui, indépendamment des autres raisons, explique le succès de son livre. Il allait réussir pour les mêmes raisons actuelles que le Dix-huit brumaire, le Concordat, le Code Civil : il allait renouer avec des traditions, avec l'idée même de tradition.

Quel en était l'auteur? D'où sortait-il? Quelle était son origine? son caractère?

François-René de Chateaubriand était né le 4 septembre 1768 à Saint-Malo. Je n'insisterai pas à ce propos sur les caractères qu'il pouvait tenir de sa race, parce que d'abord la Bretagne est grande et peuplée, et très différente d'elle-même, très autre à Rosporden et à Saint-Malo; parce que Saint-Malo est à peine la Bretagne, étant une ville de corsaires et d'armateurs, de guerre et de commerce, où le Celte est moins abondant qu'en Auvergne; et puis parce que, si l'on croit voir des

traits communs entre Chateaubriand, Lamennais, Renan, je n'en aperçois pas, et j'attendrai qu'on m'en montre entre Chateaubriand et Duclos, Lesage ou Broussais.

L'influence du milieu familial a sans doute été plus effective. En Chateaubriand l'aristocrate s'éveilla de bonne heure, et d'autant plus qu'il était pauvre, et il persistera jusqu'à son dernier jour, même lorsque, sous le gouvernement de Juillet, l'ancien ministre de Louis XVIII se donnera un rôle de démocrate. Cette passion de l'honneur du nom, et plus généralement de l'honneur, lui était transmise par son père, le hobereau de Combourg, avide « de rendre à sa famille son premier éclat, hautain aux États de Bretagne avec les gentilshommes, dur avec ses vassaux, taciturne, despotique et menaçant dans son intérieur », et dominé par « une seule passion, celle de son nom » (*Mémoires d'outre-tombe*, I, p. 18). Ce sentiment s'accrut au collège de Dol, parmi les succès scolaires, et même parmi les espiègleries, puis au collège de Rennes. Après une tentative inutile pour le faire entrer dans la Marine, on lui obtient un brevet de sous-lieutenant au régiment de Navarre, en 1788. Il va à Paris, il est présenté à la cour, il fréquente quelques gens de lettres de second ordre ; enfin il part pour l'Amérique en 1791. L'Ancien Régime avait cela de bon, qu'il ne parquait point les gens dans certaines fonctions, et qu'il ne voyait rien d'extraordinaire à confier à un lieutenant d'infanterie la recherche du pôle nord. Passons rapidement sur la suite. Il reste huit mois en Amérique, où il parcourt vraisemblablement une partie des territoires qu'il décrira plus tard. Puis, à la nouvelle de Varennes, il revient en France pour émigrer,

pour se marier, pour combattre dans les rangs de l'armée de Condé. Blessé, malade, il quitte les Princes et part pour Londres, où il séjourne de 1794 à 1799. Là, il vécut comme il put, assez misérablement ; et il y composa ses deux premiers ouvrages : l'*Essai sur les Révolutions* et *Les Natchez*.

Tous les deux sont curieux à étudier. *Les Natchez*, qui parurent beaucoup plus tard, sont le poème romanesque, américain, siminole et muscogulge, et prétentieux, d'où sont issus *Atala* et *René*. Et déjà, sous des ressemblances avec *Les Incas* de Marmontel, on y trouve quelque chose du poète futur qui s'agitait en Chateaubriand : l'harmonie du style, l'ampleur, la largeur de la description, la force même de la passion. — Mais il les a tant corrigés, qu'on ne peut fonder sur leur examen aucune étude sérieuse.

Au contraire l'*Essai sur les Révolutions* parut en 1797. C'est un livre confus, ou les digressions et la rhétorique abondent, et un livre dont l'auteur est tout imprégné du XVIIIe siècle. Sous ce rapport la comparaison en est intéressante avec les *Mémoires d'outre-tombe* : et sur Parny, La Harpe, Ginguené, notamment, Chateaubriand s'exprime dans l'*Essai* d'une tout autre manière qu'il le fera dans les *Mémoires*. Seulement, tandis qu'à cette date les autres esprits imbus du XVIIIe siècle sont les disciples de Voltaire, et qu'ils ont même, comme Volney, la haine de Rousseau, lui, Chateaubriand, est le disciple de Rousseau. D'où il résulte que, sous l'étalage de fausse érudition qui apparaît d'abord dans l'*Essai*, on découvre bientôt que chez l'auteur le sentiment et la sensation tiennent plus de place que la raison ; que le scepticisme

ou l'incrédulité n'ont rien de très militant, d'acrimonieux ou d'agressif, mais plutôt quelque chose d'attristé ; et Chateaubriand se montre déjà, ou se laisse deviner assez disposé à nier le Progrès.

En effet, l'idée maîtresse du livre est celle d'un recommencement perpétuel des choses, dont l'humanité ne saurait s'émanciper.

Le flambeau des révolutions passées à la main, nous entrerons hardiment dans la nuit des révolutions futures. Nous saisirons l'homme d'autrefois malgré ses déguisements et nous forcerons le Protée à nous dévoiler l'homme à venir.

(Ire partie, ch. I.)

Quelle sera la religion qui remplacera le christianisme?

Que deviendront les hommes?

Deux solutions :

Ou les nations, après un amas énorme de lumières, deviendront toutes éclairées et s'uniront sous un même gouvernement, dans un état de bonheur inaltérable;

Ou, déchirées intérieurement par des révolutions partielles, après de longues guerres civiles et une anarchie affreuse, elles retourneront tour à tour à la barbarie. Durant ces troubles, quelques-unes d'entre elles, moins avancées dans la corruption et les lumières, s'élèveront sur les débris des premières, pour devenir à leur tour la proie de leurs dissensions et de leurs mauvaises mœurs : alors les premières nations tombées dans la barbarie en émergeront de nouveau, et reprendront leur place sur le globe; ainsi de suite dans une révolution sans terme.

Si nous jugeons du futur par le passé, il faut avouer que cette solution convient mieux que l'autre à notre faiblesse....

(IIe partie, ch. LV.)

Tout cela peut, à de certains égards, annoncer le *Génie* : mais tout cela en est très différent ; y est même contraire, puisque ici Chateaubriand conteste et blasphème cette religion dont il sera bientôt le défenseur.

Que se passa-t-il dans l'intervalle des deux livres? La

mort de sa mère, et son retour en France (1798, 1800).

Une grave question se pose ici : c'est celle de la sincérité de la conversion de Chateaubriand. A-t-elle été entière? Autant que par la mort de sa mère, n'a-t-il pas été converti par la beauté du rôle à jouer? N'y a-t-il pas vu quelque chose d'éminemment aristocratique, propre à le distinguer de tous ces croquants de la Révolution, les Volney, les Ginguené, les Morellet, propre à faire de lui leur Bonaparte en quelque sorte, l'élevant au-dessus d'eux comme le vainqueur de Marengo s'était élevé au-dessus de ses anciens compagnons d'armes? La perspective enfin d'un rôle politique à jouer n'a-t-elle pas été pour quelque chose dans son attitude nouvelle? Je dirais volontiers qu'en soi, d'une manière générale, ces questions importent peu : un livre contient ce qu'il contient. Cependant dans le cas particulier de Chateaubriand, elles tirent leur importance de la réponse qu'il y faut faire : sa sincérité est celle de l'artiste. Sous l'impression de la mort de sa mère et de son retour en France, il a cru à la beauté de la religion chrétienne, à la beauté de ses cérémonies, à la beauté de son histoire; à la beauté sociale du rôle paradoxal et hardi qu'il y avait à prendre en se faisant l'apologiste d'une cause qui semblait avoir succombé sous le dédain des « philosophes ». Mais il a cru surtout, dans une littérature qui depuis trois cents ans vivait d'antiquité, il a cru à la beauté des choses qu'il pouvait dire du Christianisme, et que l'on n'en avait pas dites. Là en effet, si nous voulons comprendre son rôle et son action, là est le trait essentiel de son caractère : Chateaubriand est un artiste, un virtuose, dont les convictions se déterminent en

général par le frisson d'art que donnent les choses.

C'est en même temps, et par suite, un individualiste, si notre manière de sentir étant ce qu'il y a de plus personnel en chacun de nous, nous opposons, en nous laissant guider par elle, la souveraineté de notre moi à tout ce qui la contrarie. C'est encore un passionné, si grâce à cette sensibilité frémissante, il passe tout entier, pour ainsi dire, avec toute sa personne, tout son génie, toute son ardeur, dans chacune de ses sensations. Et c'est enfin dans une espèce de prédestination que confirmera l'habitude, un grand ennuyé ou dégoûté, si le propre de la sensibilité est de s'exaspérer en se satisfaisant, de se lasser en s'exaspérant, et de finir par trouver sa jouissance dans sa lassitude même.

Nous allons trouver tout cela : l'aristocrate, l'artiste, l'individualiste, le passionné, le dégoûté, dans le *Génie du Christianisme*. Annoncé par la *Lettre à M. de Fontanes* (1801), précédé par *Atala* (1801), le livre parut en 1802.

CHAPITRE II

LE *GÉNIE DU CHRISTIANISME* : L'ŒUVRE

Nous venons de voir dans quelles circonstances parut en 1802 le *Génie*, quel en était l'auteur, et quel était son dessein quand il écrivait son livre. C'est le livre lui-même qu'il nous faut étudier maintenant. Nous avons pour cela trois manières au moins de nous y prendre, qui nous mèneraient toutes les trois aux mêmes conclusions, ou à des conclusions sensiblement analogues, mais qui n'y conduisent pas tout à fait par les mêmes chemins, et pour cette raison donc entre lesquelles il est permis d'hésiter. D'abord nous pourrions comme Vinet, séparer, dégager, isoler l'une de l'autre la partie sentimentale et romanesque et la partie dogmatique ou théologique : commencer par *Atala*, continuer par le *Génie*, terminer par *René*. Cet ordre serait tout à fait conforme à la chronologie; mais en même temps que ce grand avantage il aurait un grand inconvénient, qui serait d'escamoter en l'étranglant entre deux romans la partie de son œuvre à laquelle Chateaubriand tenait le plus, et j'ajoute : par laquelle il a surtout agi. Vinet, protes-

tant, avait sa façon à lui d'entendre le christianisme; et malgré lui, il en voulait à Chateaubriand d'en avoir eu une autre. — Nous pourrions encore examiner successivement la valeur philosophique, la valeur apologétique, la valeur littéraire du livre : et j'y avais songé d'abord; mais en y réfléchissant, j'ai craint que ce plan, sous son apparente clarté, n'eût quelque chose de trop artificiel et de trop banal. Il est trop banal, en ce sens qu'il est applicable à n'importe quel ouvrage apologétique; et trop artificiel, en ce sens qu'il est purement logique et purement subjectif.

Il faut nous défier de ces cadres tout faits, donnés d'avance, trop faciles à remplir, où nous ne mettons guère que ce que nous voulons, et rien d'essentiel en général, ni de très précis, mais seulement quelque chose d'approximatif et d'insignifiant trop souvent. J'en préfère donc un troisième. Et, s'il n'y a pas de grande œuvre qui ne procède pour une part de tout ce qui l'a précédée, qui ne soit marquée en outre de l'empreinte de son temps, et qui n'anticipe ou qui n'entreprenne plus ou moins sur ce qui la suit, je me propose de rechercher ces trois éléments dans le *Génie du Christianisme*, et d'y étudier :

Ce qu'on y retrouve encore de traces du XVIIIe siècle;

Ce qui semble en appartenir plus particulièrement au Consulat et à l'Empire;

Ce qu'il contient enfin de personnel à l'auteur, et de vraiment nouveau.

Ce plan, si je ne me trompe, a plusieurs avantages. Il nous oblige à pénétrer plus avant dans la nature intime des œuvres, à ne pas nous contenter d'une analyse super-

ficielle, à les résoudre en leurs éléments simples et premiers; il a en second lieu quelque chose de plus conforme à la vérité de l'histoire et de la psychologie, si nous avons toujours en nous plusieurs personnalités superposées : celle que nous tenons de l'hérédité et de l'éducation, celle que nous impose le milieu dans lequel nous vivons, celle enfin qui constitue notre individualité. Enfin nous pouvons ajouter un dernier avantage : ce même procédé nous permet, par une série de soustractions, d'isoler l'élément individuel, qui seul explique la propagation et la durée d'une influence. Quelle que soit en effet la valeur intrinsèque, logique, objective et absolue des raisonnements de Pascal dans les *Pensées*, ou de Chateaubriand dans le *Génie*, s'ils ont opéré, s'ils ont agi, s'ils durent ou s'ils vivent encore, c'est parce qu'ils sont de Pascal et de Chateaubriand, je veux dire parce que ces deux auteurs ont inventé une manière qui n'est qu'à eux de les présenter ou de les faire valoir, et dont la définition est ainsi la définition même du talent ou du génie.

*
* *

Partant de là si nous nous reportons à la table des matières du *Génie du Christianisme*, il nous est aisé de nous apercevoir que, dans ce livre dirigé contre le XVIIIe siècle, nous retrouvons plus d'un trait appartenant à ce siècle. Par exemple, ce n'est point Chateaubriand qui a inventé de démontrer Dieu par les merveilles de la nature; et avant lui sans parler de Fénelon ou de Voltaire, qui sont tous deux de grands causes-finaliers, Bernardin de Saint-Pierre ne fait pas autre chsoe dans

ses *Études de la Nature*. Voici par exemple tel passage du *Génie*, sur les *Oiseaux*, qui peut être aisément mis en parallèle avec un passage des *Études* :

CHAPITRE V.

Chant des oiseaux ; qu'il est fait pour l'homme....

... Le loriot siffle, l'hirondelle gazouille, le ramier gémit.... Mais le rossignol dédaigne de perdre sa voix au milieu de cette symphonie : il attend l'heure du recueillement et du repos, et se charge de cette partie de la fête, qui se doit célébrer dans les ombres.

... D'abord il frappe l'écho des brillants éclats du plaisir : le désordre est dans ses chants.... Mais tout à coup la voix tombe, l'oiseau se tait. Il recommence! Que ses accents sont changés! Quelle tendre mélodie! Tantôt ce sont des modulations languissantes, quoique variées; tantôt c'est un air un peu monotone, comme celui de ces vieilles romances françaises, chefs-d'œuvre de simplicité et de mélancolie. Le chant est aussi souvent la marque de la tristesse que de la joie....

Ceux qui cherchent à déshériter l'homme, à lui arracher l'empire de la nature, voudraient bien prouver que rien n'est fait pour nous. Or le chant des oiseaux, par exemple, est tellement commandé pour notre oreille, qu'on a beau persécuter les hôtes des bois, ravir leurs nids, les poursuivre, les blesser avec des armes ou dans des pièges, on peut les remplir de douleur, mais on ne peut les forcer au silence. En dépit de nous, il faut qu'ils nous charment, il faut qu'ils accomplissent l'ordre de la Providence....

(Ire partie, livre V.)

Or nous lisons dans les *Études de la Nature* :

L'auteur de la nature a jugé l'harmonie des sons si nécessaire à l'homme, qu'il n'y a point de site sur la terre qui n'ait un oiseau chantant.... L'hirondelle... a un petit gazouillement doux.... Mais le rossignol solitaire se fait ouïr à plus d'une demi-lieue.... Quand il s'est établi dans son orchestre, il chante alors un drame inconnu, qui a son exorde, son exposition, ses récits, ses événements, entremêlés, tantôt des sons de la joie la plus éclatante, tantôt de ressouvenirs amers et lamentables qu'il exprime par de longs soupirs....

(Étude XII.)

Ce n'est pas Chateaubriand non plus, qui a inventé la poésie des tombeaux et des ruines. Non seulement les peintres s'en étaient avisés avant lui, — et même un Hubert Robert s'en était fait une spécialité, — mais le titre même de l'ouvrage de Volney, *Les Ruines*, indique la source où l'auteur du *Génie* a pu puiser; et ici encore, on peut établir un rapprochement précis assez remarquable :

Tout à coup j'aperçus dans la plaine la scène de ruines la plus étonnante : c'était une multitude innombrable de superbes colonnes debout, qui, telles que les avenues de nos parcs, s'étendaient à perte de vue en files symétriques....

Le soleil venait de se coucher : un bandeau rougeâtre marquait encore sa trace à l'horizon lointain des monts de la Syrie; la pleine lune à l'orient s'élevait sur un fond bleuâtre, aux plaines rives de l'Euphrate; le ciel était pur, l'air calme et serein; l'éclat mourant du jour tempérait l'horreur des ténèbres..., l'œil n'apercevait plus aucun mouvement sur la terre monotone et grisâtre..., seulement à de longs intervalles on entendait les lugubres cris de quelques oiseaux de nuit et de quelques chacals.... Ces lieux solitaires, cette soirée paisible, cette scène mystérieuse imprimèrent à mon esprit un recueillement religieux.

(*Ruines*, I.)

Et, dans le *Génie* :

CHAPITRE IV.

Effet pittoresque des ruines.

Ruines de Palmyre, d'Égypte, etc.

Les ruines, considérées sous les rapports du paysage, sont plus pittoresques dans un tableau que le monument frais et entier.... Les ruines ont ensuite des harmonies particulières avec leurs déserts....

Et Chateaubriand ne s'est pas enfin avisé non plus le premier de l'espèce d'intérêt ou de profondeur même que la religion en s'y mêlant communique aux passions des hommes, si Voltaire s'est heureusement servi de ce

« ressort dramatique » dans *Zaïre* et *Alzire*, et si Bernardin de Saint-Pierre l'a signalé en propres termes dans les *Études* :

Il n'y a que la religion qui donne à nos passions un grand caractère. Elle répand des charmes ineffables sur l'innocence et donne une majesté divine à la douleur....

(Étude VII, p. 375, n. 1.)

Le même Bernardin de Saint-Pierre avait encore acclimaté chez nous la poésie de l'exotisme. — Et quant à l'intention générale du livre, en tant qu'elle est de subordonner la raison à la sensibilité, on sait assez que c'est là celle de Bernardin, de Rousseau, de Diderot; que c'est l'aboutissement enfin de tout un long courant dont on peut suivre aisément la fortune à travers le XVIIIe siècle, depuis l'abbé Prévost. Nous nous en convaincrons, si nous mettons en parallèle les funérailles de Manon et celles d'Atala : écoutons des Grieux :

J'ouvris une large fosse. J'y plaçai l'idole de mon cœur, après avoir pris soin de l'envelopper de tous mes habits, pour empêcher le sable de la toucher. Je ne la mis dans cet état qu'après l'avoir embrassée mille fois.... Je m'assis encore auprès d'elle. Je la considérai longtemps. Je ne pouvais me résoudre à fermer la fosse. Enfin, mes forces recommençant à s'affaiblir, et craignant d'en manquer tout à fait avant la fin de mon entreprise, j'ensevelis pour toujours dans le sein de la terre ce qu'elle avait porté de plus parfait et de plus aimable. Je me couchai ensuite sur la fosse, le visage tourné vers le sable, et, fermant les yeux avec le désir de ne les ouvrir jamais, j'invoquai le secours du ciel, et j'attendis la mort avec impatience.

Et voici le récit de Chactas :

Nous transportâmes la beauté dans son lit d'argile.... Prenant alors un peu de poussière dans ma main et gardant un silence effroyable, j'attachai pour la dernière fois mes yeux sur le visage

d'Atala. Ensuite je répandis la terre du sommeil sur un front de dix-huit printemps. Je vis graduellement disparaître les traits de ma sœur, et ses grâces se cacher sous le rideau de l'éternité....

Comme on le voit par tous ces divers rapprochements, l'auteur de l'*Essai sur les Révolutions* se retrouve dans le *Génie du Christianisme*. Chateaubriand, tout novateur qu'il est, et que nous allons le voir, reste un homme formé à l'école de ses prédécesseurs. Si j'ai cru devoir insister sur ce point, c'est que le respect de la tradition est une condition nécessaire du succès, et peut-être même de l'originalité. On ne rompt pas avec le passé sans risquer d'être incompréhensible à ses contemporains; on ne fait pas table rase de ce qui a précédé, sans se priver soi-même du premier appui dont on ait besoin; on n'est pas utilement neuf ou original, s'il ne se mêle dans la nouveauté même quelque ressouvenir de ce qui permet uniquement de la mesurer elle-même, et d'en juger le degré.

*
* *

Mais déjà, si nous trouvons plus d'une trace du passé dans le *Génie du Christianisme*, nous y voyons poindre du nouveau, et d'abord quelque chose de tout à fait analogue ou approprié à l'état des esprits aux alentours de 1800.

Telle est l'idée fondamentale du livre, en tant qu'elle est de réconcilier le Christianisme avec la nature, et pour y réussir d'en fonder l'apologie sur sa valeur esthétique, sur l'accord de ses dogmes avec le sentiment général de l'humanité, sur ses bienfaits dans l'histoire, sur son utilité sociale. On voit la thèse, et quel en est l'intérêt. En dehors de toute exégèse et de toute théologie, Chateau-

briand prétend prouver la divinité du Christianisme par son humanité. Et pour cela il établit : qu'aucune religion n'a rendu plus de services effectifs, même par ses moines, par ses chevaliers, par ses institutions, par le frein aux passions qu'elle a été, par l'idée de charité dont elle a fait la base de sa morale. Il essaye de montrer que dans la nuit du moyen âge la religion seule a empêché l'humanité de retomber à la barbarie. Dans la succession de ses dogmes et dans leur enchaînement, il s'efforce de retrouver cette philosophie perpétuelle dont le Christianisme ne serait que le couronnement et l'abrégé. Et enfin, bien loin que cette religion nuise à rien de ce qui fait le charme de la vie, il prétend démontrer qu'elle nous le fait plus vivement sentir en donnant aux caractères de la complexité, aux passions de la profondeur, à l'art plus de portée.

On voit en même temps le rapport étroit, la connexité nécessaire de ce genre d'apologétique avec l'esprit du siècle. En effet, que prétendait-on dans l'autre camp? Et depuis Voltaire et Bayle quels arguments y ressassait-on? On attaquait le Christianisme au nom des contraintes qu'il imposait à la liberté de l'esprit; on lui reprochait d'avoir arrêté la civilisation dans son cours; on le condamnait pour être en contradiction avec les exigences de la vie sociale et de la nature de l'homme. Je ne dis pas qu'à ces objections le *Génie* ait victorieusement répondu, ni toujours même très loyalement, je dis seulement que c'était à elles qu'il fallait essayer de répondre, qu'on ne pouvait pour cela choisir un meilleur terrain, et qu'encore aujourd'hui même les arguments de Chateaubriand conservent leur prix.

J'ajouterai, comme une chose qui n'est pas indifférente, que la nature de l'argumentation explique l'apparent décousu de la composition du livre. Par quelque biais en effet que l'on prît le Christianisme, ce qu'il s'agissait de montrer, c'est que sa convenance était toujours entière avec l'humanité. Si l'on le prenait comme politique, ni Aristote ni Platon n'en avaient proposé de meilleure, qui satisfît mieux à la Justice. Si l'on le prenait comme esthétique, il n'y en avait pas qui eût engendré plus de chefs-d'œuvre : *La Divine Comédie* et *Le Paradis perdu*, *Athalie* et *Zaïre*, les tableaux de Raphaël et ceux de Poussin. Si on le prenait comme une morale, aucune n'avait inspiré de plus beaux sacrifices, de plus purs dévouements, des actions plus surhumaines. Mais si on le prenait comme philosophie, il n'y en avait pas qui expliquât mieux le mystère de notre nature, ni qui satisfît mieux à la Raison. C'est ce qu'on ne pouvait démontrer qu'en examinant le Christianisme tour à tour sous ses divers aspects, sans établir entre eux des liaisons trop étroites, si l'esprit même du livre était de faire appel à toutes les puissances de l'esprit et du cœur, considérées comme indépendantes, et de fonder la vérité de la religion sur des coïncidences qui tiraient toute leur force de ce qu'elles avaient de fortuit.

*
* *

Dans quelle mesure cependant l'auteur a-t-il démontré sa thèse, c'est ce que nous verrons prochainement, lorsque nous examinerons les critiques dont le livre fut l'objet. Ici nous devons nous borner à dire les moyens

nouveaux qu'il a mis au service de cette thèse même, et dont le prestige a fait illusion sur la faiblesse de quelques raisonnements.

C'est, en premier lieu, un sens du pittoresque sans analogue encore, et par conséquent une manière nouvelle d'intéresser les sens eux-mêmes à la vérité de la religion. En voici deux exemples : l'un est la messe d'*Atala*, et l'autre la profession religieuse d'Amélie, dans *René* :

Nous nous mettons tous à genoux dans les hautes herbes : Le mystère commence.

L'aurore, paraissant derrière les montagnes, enflammait l'Orient. Tout était d'or ou de rose dans la solitude. L'astre annoncé par tant de splendeur sortit enfin d'un abîme de lumière, et son premier rayon rencontra l'hostie consacrée, que le prêtre en ce moment même élevait dans les airs. O charme de la religion! ô magnificence du culte chrétien! Pour sacrificateur, un vieil ermite; pour autel, un rocher; pour église, le désert; pour assistance, d'innocents sauvages. Non, je ne doute point qu'au moment où nous nous prosternâmes, le grand mystère ne s'accomplît, et que Dieu ne descendît sur la terre, car je le sentis descendre dans mon cœur.

(*Atala.*)

Amélie se place sous un dais. Le sacrifice commence à la lueur des flambeaux au milieu des fleurs et des parfums, qui devaient rendre l'holocauste agréable. A l'offertoire, le prêtre se dépouilla de ses ornements, ne conserva qu'une tunique de lin, monta en chaire, et, dans un discours simple et pathétique, peignit le bonheur de la vierge qui se consacre au Seigneur. Quand il prononça ces mots : « Elle a paru comme l'encens qui se consume dans le feu », un grand calme et des odeurs célestes semblèrent se répandre dans l'auditoire; on se sentit comme à l'abri sous les ailes de la colombe mystique, et l'on eût cru voir les anges descendre sur l'autel, et remonter vers les cieux avec des parfums et des couronnes.

(*René.*)

Rien de pareil encore ne s'était vu dans la langue

française, rien d'analogue à cet art de faire concourir ensemble la pompe des cérémonies de la religion, l'impression des scènes de la nature, l'expression enfin du sentiment personnel, et l'harmonie matérielle du style; ces trois ou quatre éléments, qui ne se présentaient qu'en succession dans la prose et dans la poésie même, qu'on juxtaposait ou qu'on superposait, sont ici fondus en un tout, pour produire un effet unique. Joignez à cela la nouveauté de quelques couleurs.

Une heure après le coucher du soleil, la lune se montre au-dessus des arbres, à l'horizon opposé. Une brise embaumée, que cette reine des nuits amenait de l'Orient avec elle, semblait la précéder dans les forêts comme sa fraîche haleine. L'astre solitaire monta peu à peu dans le ciel : tantôt il suivait paisiblement sa courbe azurée; tantôt il reposait sur des groupes de nues qui ressemblaient à la cîme des hautes montagnes couronnées de neige. Les nues, ployant et déployant leurs voiles, se déroulaient en zones diaphanes de satin blanc, se dispersaient en légers flocons d'écume, ou formaient dans les cieux des bancs d'une ouate éblouissante, si doux à l'œil, qu'on croyait ressentir leur mollesse et leur élasticité....

(Ire part., liv. V, ch. XII.)

Si ces tableaux sont toujours vrais, c'est une autre affaire; et, par exemple, on a fort contesté la vérité de ceux qui forment l'introduction ou l' « ouverture » d'*Atala* :

Tandis que le courant du milieu entraîne vers la mer les cadavres des pins et des chênes, on voit sur les deux courants latéraux remonter, le long des rivages, des îles flottantes de pistia et de nénufar, dont les roses jaunes s'étirent comme de petits pavillons. Des serpents verts, des hérons bleus, des flamands roses, des jeunes crocodiles s'embarquent passagers sur ces vaisseaux de fleurs; et la colonie, déployant, au vent, ses voiles d'or, va aborder endormie dans quelque anse retirée du fleuve.

Mais ce n'est pas là le point. L'essentiel, c'est cette composition harmonieuse, ce coloris intense, et la nouveauté littéraire de telles pages! Car ceci équivaut à dire que dans notre littérature le *Génie* réintégrait simplement le sentiment de l'art. Et voilà bien une nouveauté considérable, capitale à cette date, si l'on songe à ce qu'étaient devenus l'art de composer et l'art d'écrire dans les dernières années du XVIII[e] siècle. La logique régnait en maîtresse, et le langage n'était plus qu'algèbre : On avait perdu le sens de la couleur et de la forme; la périphrase était le seul moyen qu'on eût d'échapper à la vulgarité du style de conversation. Pas d'inversions surtout, ni de ces mouvements qui imitent l'imprévu de la sensation; mais l'ordre direct, constamment uniforme, sujet, verbe, régime, quelles que fussent la diversité, et la vivacité, la violence, la rareté, la subtilité, des émotions à traduire. C'est la gloire de Chateaubriand, d'avoir triomphé de ce style mathématique, et d'avoir rendu dans la langue de Voltaire et de d'Alembert la poésie possible.

Voilà déjà des grandes nouveautés. En voici de plus grandes. Dans ses chapitres sur la *Poétique du Christianisme*, il a renouvelé la critique. Et comme c'était une découverte, c'est aussi la partie durable de son livre :

Les sentiments les plus touchants de l'*Andromaque* de Racine émanent pour la plupart d'un poète *chrétien*. L'Andromaque de *L'Iliade* est plus épouse que mère; celle d'Euripide a un caractère à la fois rampant et ambitieux, qui détruit le caractère maternel; celle de Virgile est tendre et triste; mais c'est moins encore la mère que l'épouse. L'Andromaque de Racine est plus sensible.... Ce vers si simple et si aimable :

Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui,

et le mot d'une femme chrétienne.... Les Anciens n'arrêtaient pas longtemps les yeux sur l'enfance.... Il n'y a que le Dieu de l'Évangile qui ait osé nommer, sans rougir, les *petits enfants*....

Lorsque la veuve d'Hector dit à Céphise, dans Racine :

Qu'il ait de ses aïeux un souvenir modeste :
Il est du sang d'Hector, mais il en est le reste.

qui ne reconnaît la chrétienne? C'est le *deposuit potentes de sede*. L'Antiquité ne parle pas de la sorte, car elle n'imite que les sentiments *naturels*; or, les sentiments exprimés dans ces vers de Racine *ne sont point purement dans la nature*; ils contredisent au contraire la voix du cœur....

(IIe part., liv. II, ch. VI.)

Dans ses chapitres sur les *Églises Chrétiennes*, il a, comme on l'a dit, « rouvert la cathédrale gothique », et renoué la tradition interrompue depuis trois cents ans, rendu sa place au Moyen Age, et par le sentiment de la diversité des époques, renouvelé l'histoire. Enfin, dans ses chapitres sur les passions, il a renouvelé la poésie :

J'entrai sous le toit de mes ancêtres. Je parcourus les appartements sonores, où l'on n'entendait que le bruit de mes pas. Les chambres étaient à peine éclairées...; je visitai celle où ma mère avait perdu la vie en me mettant au monde, celle où se retirait mon père, celle où j'avais dormi dans mon berceau.... Je sortis précipitamment de ces lieux, je m'en éloignai à grands pas, sans oser tourner la tête. Qu'ils sont doux, mais qu'ils sont rapides, les moments que les frères et les sœurs passent dans leurs jeunes années, réunis sous l'aile de leurs vieux parents. La famille de l'homme n'est que d'un jour; le souffle de Dieu la disperse comme une fumée....

(*René*.)

Si maintenant, parmi beaucoup d'autres, j'ai choisi ce passage, l'on en voit peut-être la raison : c'est qu'il est facile d'y discerner le ferment qui a comme animé le reste : l'individualisme.

Demandons-nous en effet ce qui fait la beauté de ces pages : c'est la confession qu'elles contiennent. Si *René* n'y parlait pas de lui-même, si ce n'étaient pas ses souvenirs qui contrastent avec ses impressions actuelles, s'il ne retrouvait pas ainsi des lambeaux de sa personnalité, ces pages n'auraient pas leur accent de mélancolie, ni surtout de grandeur. Je vais plus loin : elles n'auraient pas non plus cet air de mystère qui achève d'en faire le charme.

C'est sur ce mot que nous terminerons en renvoyant à plus tard de l'expliquer et de le commenter lui-même ; et, rassemblant par la pensée toutes ces nouveautés ensemble, nous dirons que depuis Pascal et Bossuet peut-être on n'en avait pas vu autant rassemblées dans un seul livre. Non pas que Chateaubriand soit leur égal : ce n'est pas ce que je veux dire. Mais s'il leur est inférieur comme penseur et comme dialecticien, s'il n'a pas leur franchise et leur sincérité, si sa vie n'a pas la tenue, la belle unité, la dignité de la leur, ni leur désintéressement et leur abnégation, il ne leur a pas été inférieur comme artiste, et son art ayant quelque chose de plus complexe mais de plus matériel que le leur a quelque chose aussi de plus prenant, de plus séducteur, de plus savant. Il n'est pas étonnant que dans ces conditions, et soutenu par de semblables qualités, le *Génie* ait fait le bruit qu'il a fait, et suscité autour de lui la fureur d'enthousiasme et de dénigrement que nous allons constater, enfin s'il a engendré ou porté tant et de si lointaines conséquences.

CHAPITRE III

LE *GÉNIE DU CHRISTIANISME* : L'EFFET

Pour expliquer, et, je le crains, pour diminuer un peu la nature de l'effet que produisit le *Génie*, on s'est efforcé de lier cet effet aux circonstances politiques et sociales dans lesquelles le livre parut, ou de l'y confondre et de l'y absorber. Que Thiers ait commis cette erreur, — car c'en est une —, on le comprend : il vient de parler du Concordat, et il ajoute :

Seul peut-être parmi les livres de ce temps, le *Génie du Christianisme* vivra, fortement lié qu'il est à une époque mémorable : il vivra, comme ces frises sculptées sur le marbre d'un édifice vivent avec le monument qui les porte.

(*Histoire du Consulat et de l'Empire*, III, p. 429 et sq.)

Cela veut dire que, comme tous les hommes politiques, il attache une importance médiocre aux œuvres littéraires. Mais que Sainte-Beuve l'en ait cru, et l'ait répété, c'est plus étonnant!

Le *Génie du Christianisme* faisait donc essentiellement partie de cette décoration, de ce *Te deum*, de cet *Alleluia* de renaissance auquel répondait le vœu d'alors; et ce n'en était la partie ni la moins magnifique, ni la moins touchante.

(*Chateaubriand et son groupe littéraire*, I, p. 271.)

Là-dessus, il aurait dû expliquer comment et pourquoi ni les *Considérations* de Joseph de Maistre, ni la *Théorie du Pouvoir* de Bonald, n'ont produit le même effet. Ni Bonald ni de Maistre cependant ne sont des écrivains méprisables. Que faut-il donc supposer et croire? Evidemment, que Chateaubriand avait plus de talent qu'eux, et un talent d'une autre nature, plus capable d'agir; que son livre avait plus de portée qu'on ne veut bien lui en attribuer; et qu'enfin la question est de savoir si, du *Concordat* ou du *Génie*, le premier est le monument et le second la frise, ou si ce ne serait pas le contraire.

Ce qui est plus vrai, c'est que le succès d'*Atala* avait préparé celui du *Génie*. Et par succès j'entends ici les critiques passionnées dont le livre avait été l'objet, autant que l'enthousiasme qu'il avait soulevé. Je ne parle pas à ce propos de la diatribe trop souvent citée de M. J. Chénier : elle est de 1810, et n'a pas trait assez précisément au *Génie du Christianisme*. Mais arrêtons-nous à l'article de Ginguené, dans la *Décade philosophique et littéraire* du X floréal an IX, et aux *Observations critiques* de l'abbé Morellet. Ginguené, breton comme Chateaubriand, mais de vingt ans plus âgé, et fermement attaché aux principes littéraires et philosophiques de l'Encyclopédie, félicitait ironiquement l'auteur d'*Atala* d'avoir imité *Zaïre* et *Paul et Virginie*, et d'avoir « heureusement développé en auteur très profane, mais plein de verve », la passion d'Atala et celle de Chactas. Il raillait le sermon « sot et ennuyeux » du P. Aubry, et contestait le « goût » de Chateaubriand dans ses descriptions trop chargées. L'abbé Morellet, classique impénitent, envisageait Atala du point de vue

d'une imitation possible : il y voyait un mauvais modèle, dont il voulait détourner les romanciers à venir. Il donnait une liste complète, appuyée par un commentaire détaillé, des défauts qu'il avait notés dans l' « épisode » de Chateaubriand : « l'affectation, l'enflure, l'impropriété, l'obscurité des termes et des expressions, l'exagération dans les sentiments, l'invraisemblance dans la conduite et la situation des personnages, les contradictions... enfin, et en général, tout ce qui blesse le goût et la raison ».

Il y a dans leurs critiques, parmi quelques sottises, plus de vérités qu'on ne veut bien quelquefois le dire. Ginguené soulève assez justement la question de la « couleur locale », et du degré d'intensité ou de pédantisme qu'elle peut se permettre. Et, s'ils ont d'ailleurs l'un et l'autre méconnu ce qu'il y avait de nouveau dans *Atala*, ils avaient raison en quelques points, s'il est vrai que le Romantisme devait périr précisément par les défauts qu'ils dénonçaient : l'abus de la couleur locale, l'enflure et la déclamation, la manière dangereuse de sanctifier la volupté, d'élever à la hauteur de la sainteté, à la gloire du martyre, deux amants qui s'embrassent.

Mais de ces quelques critiques, Chateaubriand fut vengé par de bien autres éloges, dont trente-six ans plus tard il conservait la mémoire, et dont nous retrouvons l'écho dans les *Mémoires d'outre-tombe* : « C'est de la publication d'*Atala* », dit-il, « que date le bruit que j'ai fait dans ce monde ». Fontanes, dans le *Mercure de France*, avait célébré la « nouveauté » de l'ouvrage, l' « énergie des sentiments » et la « richesse des tableaux »; aux *Débats*, Dussault marquait le rapport

étroit d'*Atala* au *Génie* : *Atala*, disait-il, « n'est qu'un petit tableau, composé d'après des principes aussi neufs que féconds : c'est une miniature qui laisse entrevoir la pensée du peintre »; et s'il laissait entendre qu'il avait relevé « quelques fautes », du moins les jugeait-il compensées par des « beautés sans nombre », par « un style qui anime et vivifie tout ».

Ce que Dussault entrevoyait aussi, et ce que les Morellet et les Ginguené avaient bien vu, c'était, déjà dans *Atala*, la force de contagion du talent de l'auteur, et l'attaque générale qu'il pouvait déchaîner contre l'esprit même du XVIIIe siècle.

Insistons sur ce point. Le XVIIIe siècle avait cru fermement à trois choses : d'abord, que la religion, en général, est une des plus grandes erreurs qui soient parmi les hommes; pour lui, c'est l'œuvre de l'imposture et de l'ignorance, et il croyait en avoir démontré les dangers politiques, et l'inutilité sociale, ainsi qu'enfin l'incompatibilité avec la stabilité des lois de la nature : pas de religion sans miracle, disait-il, pas de miracle qui ne contredise la nature, pas de religion qui ne soit donc une négation de la nature. Il avait cru d'autre part à la toute-puissance de la Raison, et par là je veux dire qu'il avait fait de l'intelligibilité des choses la mesure de leur réalité, et de la matérialité la condition de l'existence. Il avait subordonné ainsi au contrôle souverain d'une puissance tout ce que les autres facultés nous apportent de pressentiments : pouvoirs mystérieux de la tradition, conscience vague d'un inconnaissable qui nous enserre de toutes parts, révélations de la sensibilité, tout cela était alors enveloppé — et bafoué — sous le nom de

« Préjugés ». — Il avait cru aussi que la Raison avait en elle de quoi satisfaire tous les besoins de l'Humanité. — Enfin le XVIIIe siècle avait cru que la Littérature avait des fonctions sociales, je veux dire destinées à entretenir la société.

Or c'est précisément tout cela, que le *Génie du Christianisme* ébranlait. En face du droit de la société, il posait le droit de l'individu, le droit pour chacun d'être ce qu'il est, d'affirmer son *Moi* dans son œuvre, d'avoir ses raisons dont la Raison ne fût pas juge. Il faisait voir que la Raison ne suffit pas à tout; que nos aspirations la dépassent en tous sens; que l'imagination, le cœur, la sensibilité, ont aussi leurs droits; que beaucoup de choses lui sont inexplicables, en particulier notre origine et notre destinée; qu'il y a donc des réalités dont elle ne peut par elle-même dépasser le seuil. Enfin il montrait, comme nous l'avons vu, que loin d'avoir nui à la civilisation humaine, la Religion l'avait servie au contraire. A la vérité, tout cela n'était pas très clair dans son livre, ni très net peut-être dans son esprit; mais enfin tout cela y était, et pour le bien voir nous n'avons qu'à réduire le livre à son argument.

Qu'est-ce en effet, que faire dépendre la Religion de la beauté poétique, si ce n'est l'assimiler à la Poésie même, à une catégorie de l'Idéal; et qu'est-ce que l'Idéal, si ce n'est le nom dont nous enveloppons tout ce qui dans la nature, dans l'histoire, dans l'homme, ne se compte, ne se mesure ni ne se pèse, tout ce qui échappe aux prises de l'expérience, tout ce qui dépasse enfin le raisonnement?

Il est possible après cela de faire bien des objections

au *Génie du Christianisme.* Il a souvent des arguments étranges, et plutôt capables de compromettre la religion que de l'affermir :

On peut découvrir quelque tradition obscure de la Trinité jusque dans les fables du Polythéisme. Les Grâces l'avaient prise pour leur terme : elle existait au Tartare, pour la vie et la mort de l'homme, et pour la vengeance céleste....

Encore ici pourrait-il répondre en invoquant la Révélation primitive. — Le vieux Morellet ne dit pas non plus une sottise, quand il déclare que les « philosophes » ne sauraient être blessés par le *Génie* :

Il a pour objet de développer les beautés poétiques et morales du Christianisme.... Ce n'est pas de beauté, mais de vérité qu'il s'agit entre ces philosophes et les hommes religieux....

Et un autre encore ne s'exprime pas mal, quand il lui fait observer à propos du baptême qu'il passe trop vite sur la question du Péché originel ; et à propos du sacrement de Pénitence, qu'il s'en tire à très bon compte en affirmant :

Il n'appartenait qu'à la religion chrétienne d'avoir fait deux sœurs de l'innocence et du repentir.

Nous pourrions en ajouter d'autres à notre tour ; et si les pages concernant les Mystères n'ont qu'une valeur poétique, nous pourrions dire que l'apologie de Chateaubriand prouve trop, et ne prouve pas assez : trop, si tous ces arguments sont également applicables aux religions mahométane et bouddhique, pas assez, si l'auteur a laissé de côté les trois questions de la révélation, du miracle, de la tradition. Mais là-dessus je n'insiste pas, parce qu'en dépit de ces objections je ne crois pas que

l'apologétique du *Génie* soit aussi faible qu'on le prétend. Quand il n'aurait fait à lui tout seul que relever la religion du discrédit, ce serait beaucoup; et je ne crois pas qu'il l'eût pu faire par d'autres moyens. Mais de plus, en la dépouillant de son aspect austère, celui qu'elle a dans les vers de Boileau, dans Bossuet, dans Pascal, il y a certainement ramené beaucoup de mondains. Et enfin, ce qu'il y a de plus certain encore, il a créé un courant de religiosité qui, à travers le XIXe siècle, tendra à isoler le sentiment religieux des formules, des dogmes : Chateaubriand préparait ainsi Renan....

Mais auparavant, et tandis que le *Génie* ouvrait ainsi des voies nouvelles en religion même, il nous faut voir quels obstacles il y allait rencontrer, je ne dis plus parmi les critiques et les contradicteurs, mais dans les progrès même de cette philosophie qu'il venait de combattre. — C'est ce que nous examinerons en étudiant d'abord les écrivains, les poètes contemporains du *Génie*.

CHAPITRE IV

LES SURVIVANTS DU XVIIIe SIÈCLE
I. POÈTES ET DRAMATURGES

De tous les écrivains de l'époque impériale, nous ne retiendrons que ceux qui, pendant dix ou douze ans, ont plus ou moins représenté contre Chateaubriand la survivance de l'esprit du XVIIIe siècle, poètes ou dramaturges, historiens ou critiques, philosophes ou savants. Je ne dis rien du roman, qui n'a peut-être jamais été plus pauvre que dans cette période. Ni les noms en effet de Mme Cottin et de sa *Claire d'Albe*, de Ducray et de son *Enfant du Mystère*, de Pigault-Lebrun, avec son *Oncle Thomas* et son *Monsieur Botte*, n'appartiennent à la littérature; ni les noms de Senancour et de son *Obermann* (1804) n'appartiennent à l'histoire littéraire, puisqu'il a fallu que George Sand les découvrît, bien plus tard. Quant à *Delphine* et à *Corinne*, nous en parlerons quand nous viendrons à Mme de Staël. Tenons-nous-en donc aux poètes, en commençant par les descriptifs, pour continuer par les dramatiques, et pour finir par les élégiaques.

*
* *

On sait avec quelle rigueur didactique ou descriptive avait déjà sévi au cours du XVIIIe siècle l'école « poétique » dont Delille est le plus complet représentant. Tout ce qu'on pouvait mettre en vers, on l'y avait mis ; et l'on avait trouvé l'art de tout mettre en vers : les mois et les saisons, les systèmes et les disputes, la nature et la société, l'art d'aimer, l'art de peindre, les planètes et les jardins. Delille, au XVIIIe siècle, avait commencé par traduire Virgile, et, dans ses *Jardins*, par le « compléter », comme il le pensait du moins. Mais ses principaux poèmes, les plus originaux ou les plus caractéristiques, tombent précisément dans la période qui nous occupe : l'*Homme des Champs* est de 1800; *L'Imagination*, de 1806; les *Trois Règnes*, de 1808; *La Conversation*, de 1812. — Nous ne nous doutons plus aujourd'hui du prodigieux enthousiasme qu'excitait alors l'apparition de chacun de ces ouvrages; et nous ignorons généralement que les funérailles de Delille, le 7 mai 1813, furent une apothéose très comparable à la pompe funèbre de Victor Hugo.

Dans quelle mesure méritait-il un tel culte, de tels hommages? Demandons-le au poème des *Trois Règnes*. Il est en huit chants; des notes nombreuses l'accompagnent et le commentent; et il abonde en digressions ingénieuses. Le sommaire du chant I peut nous donner une idée du procédé poétique, de la méthode de développement propre à Delille :

Chant I. — Apparition du génie de la nature, qui ordonne au poète de le chanter. Le poète obéit et commence par la LUMIÈRE. Invocation à Apollon. Éloge de l'astronome Delambre. De la décomposition des rayons solaires dans le prisme de Newton. Les différents effets de la lumière, qui donne à la nature ses couleurs variées. Phénomènes de la lumière sous le pôle glacé. L'Aurore boréale s'adresse à Jupiter pour obtenir les mêmes honneurs que sa sœur. Jupiter est sensible à sa prière, et l'Aurore boréale, célébrée par le génie de Mairan, a recouvré ses droits. Théorie du FEU; les effets qu'il produit entre les mains de la nature. Utilité du feu dans les Arts; avantages que l'homme en retire. Le feu considéré dans les scènes terribles de la nature; la foudre et le tonnerre; l'électricité; les volcans. Effets du feu dans l'explosion de la poudre et de l'artillerie. Le feu considéré dans le sein de nos foyers. Tableau du coin du feu pendant l'hiver.

Et voici la plainte de l'Aurore boréale a Jupiter :

« O roi brillant du jour! ô mon père, dit-elle,
Souffriras-tu longtemps que des récits trompeurs
Du reflet des frimas, des grossières vapeurs,
Des phosphores légers fassent naître ta fille,
Et qu'un si long opprobre outrage ta famille?
. . . .
Ah! toi-même, éteins donc l'éclat qui m'environne,
Déchire mes festons, foule aux pieds ma couronne,
De mes riches couleurs reprends-moi le trésor,
Et mon voile de pourpre, et ma couronne d'or.
Eh! que m'importe, hélas, cet éclat dont je brille,
Si mon père rougit de m'avouer pour fille? »

En de tels vers, nous ne voyons guère aujourd'hui que l'entortillement ridicule à force d'être spirituel, d'une éternelle périphrase, et Delille nous apparaît comme un Ovide dépourvu d'ironie et mondain avec naïveté. Il y a là cependant autre chose : il y a une extrême ingéniosité, qui n'est point vulgaire; une élégance apprêtée sans doute, mais qui ne manque pas d'originalité, et rappelle la grâce des madrigaux de Vol-

taire. En même temps, nous y trouvons un art véritable; la qualité de cette langue est bonne, ces vers sont habilement tournés : ce n'est pas l'art de Hugo ni celui de Lamartine, mais encore est-ce de l'art.

Mais surtout, ce qui est caractéristique de cette poésie, c'est son effort pour dire en vers des choses réfractaires par leur nature à l'expression poétique. S'il y a une poésie de la science, Delille certainement la soupçonne : quand il célèbre Flore, ce n'est point

> . . . . Cette éternelle et ridicule Flore,
> Qui pour les vieux amours compose des bouquets,
> Mais celle qui du monde enseigne les secrets.

Voilà d'où vient la nouveauté de sa description. Il veut faire dire au vers des choses que le vers n'a pas encore dites. Delille a étendu les attributions du poète; et s'il n'est pas entré en Chanaan, du moins a-t-il conduit la poésie jusqu'à la Terre Promise.

L'on ne doutera pas de cette nouveauté, si l'on compare les *Trois Règnes* soit avec *La Nature* de Le Brun (1809), soit avec les fragments de l'*Hermès* de Chénier que Latouche publia en 1819. A quelques années près, tout cela est de la même époque, et procède en général de la même inspiration.

*
* *

Je voudrais pouvoir également signaler quelque chose de véritablement nouveau dans la tragédie ou dans la comédie de cette époque. Mais à qui s'adresser? A l'auteur de *Cyrus* et de *Tibère*, Marie-Joseph Chénier? A Arnault, l'auteur de *Marius* et des *Vénitiens*? ou aux *Templiers* de Raynouard? On a beau s'évertuer à cher-

cher en ces pièces quelque originalité féconde, on n'y trouve à la fin rien que de conforme à la tradition classique. Tout au plus pourrait-on noter, parmi les tragédies de ce temps stérile, une abondance relative des sujets nationaux, jadis acclimatés d'ailleurs par *Zaïre* et par *Le Siège de Calais*; ou bien une multiplication des sujets exotiques, dont Voltaire encore avait donné l'exemple dans son *Orphelin de la Chine*. Si vous y ajoutez les progrès réalisés depuis le XVIIIe siècle par l'emphase et la déclamation, tout le reste n'est que du Voltaire ou du Crébillon.

Deux hommes pourtant semblent avoir agi vraiment sur les destinées du théâtre, et comme avoir eu le vague pressentiment du romantisme dramatique : Pixérécourt et Lemercier.

Guibert de Pixérécourt est le roi du mélodrame. Inventeur fécond, écrivain vulgaire, dramaturge grotesque, il était naturellement prédisposé à y réussir. Aussi sa *Caelina ou l'Enfant du mystère* (1800), eut-elle à Paris 387 représentations et 1089 en province; aussi son *Pèlerin blanc ou l'Orphelin du hameau* (1801), fut-il joué à Paris 386 fois, et 1147 fois en province; aussi son *Homme aux trois visages ou le Proscrit de Venise* eut-il un succès presque égal. Mais déguisements et méprises, assassinats, enfants supposés, bâtards qu'on retrouve, inventions bouffonnes ou monstrueuses, tous ces ressorts du mélodrame de Pixérécourt seront les accessoires du drame romantique. S'il est vrai que les influences purement littéraires ne sont pas les seules que subisse un écrivain; si le grand écrivain lui-même respire avec nous tous les éléments de l'atmosphère ambiante; si

tout ce qu'il voit et entend : spectacle de la rue, affiches de théâtre, bruits populaires, comptes rendus des journaux, bribes de conversations, entrent dans son esprit et l'alimentent, on ne peut pas douter, je crois, de l'influence de Pixérécourt sur le drame de Hugo et de Dumas. Et en même temps que Hugo et Dumas, Pixérécourt préparait leurs spectateurs : il a certainement dépravé le goût du public dans la mesure où il le fallait pour qu'on admît *Angelo* ou *La Tour de Nesle*!

L'influence de Lemercier ne fut pas moins grande. On peut dire de celui-ci qu'il s'est exercé dans tous les genres, et que dans tous les genres il a joué le rôle d'un faux novateur. Mais il a eu l'idée de la comédie historique, et cette idée n'était pas inféconde. Il s'est avisé le premier que la grande histoire contenait un élément comique, et que dans une intrigue tragique, les passions basses et les ridicules des caractères ne cessaient pas d'exister. Pour mettre cette idée dans son jour, il a compris la valeur des *Mémoires*, et il a adressé l'auteur dramatique aux *Chroniques*. Il a conçu la représentation sur la scène de l'envers de l'histoire, il a imaginé un genre de pièce où il montrerait les petits ressorts qui en font mouvoir de très grands. Tel est le dessein de son *Pinto* (1800) et de son *Richelieu* (1804), et telle est leur portée et leur intérêt.

Je ne vois pas d'ailleurs, à côté de lui dans la comédie qui nous pourrions citer : Colin d'Harleville? Andrieux? Picard? Ils n'ont aucune réelle valeur : leurs comédies se traînent dans l'ornière commune : sur des intrigues dont la plupart n'en sont pas, ils mettent des vers d'épître, et naturellement tout cela meurt avec son

auteur. Comique ou tragique, le théâtre est décidément alors presque aussi pauvre que le roman.

*
* *

Il prenait sa revanche au Grand Opéra et à l'Opéra-Comique, grâce à Spontini, Méhul, Boïeldieu. Et, comme tout se tient, au son de cette musique, le lyrisme semblait commencer à sortir de sa torpeur si longue. Je ne parle ici ni de *La Marseillaise*, ni du *Chant du Départ*, car ce sont là formes de poésie inséparables de la musique qui les soutient. Je ne dis rien non plus de Parny, dont j'ai parlé parmi les auteurs du XVIIIe siècle. Mais il est bon de s'arrêter à Millevoye et à Chênedollé.

Millevoye (1782-1816), qui répandit ses œuvres dans tous les journaux du temps, mérite quelque attention. Deux de ses élégies, *Le Poète mourant* et *La Chute des feuilles* sont connues, car il a succombé pour ainsi dire sous le poids de leur popularité. Je n'insiste pas sur ses *Élégies* grecques comme *Homère mendiant*, ou Hébraïques, comme *La Sulamite*; s'il passe dans la première pour avoir imité Chénier dont son frère Marie-Joseph lui communiquait les papiers, en revanche Vigny s'est inspiré de la seconde. Mais ce qu'il serait tout à fait intéressant de vérifier, c'est si Hugo a connu ses *Ballades*, en particulier *La Fiancée* et *La Feuille du Chêne*.

Enfin complétons cette revue rapide en mentionnant les clairs de lune de Chênedollé, tout inspirés de Chateaubriand, et réunissant, comme ceux de l'auteur du *Génie*, le sentiment de la nature, l'harmonie du style, la mélancolie.

CHAPITRE V

LES SURVIVANTS DU XVIIIe SIÈCLE
II. CRITIQUES ET HISTORIENS

En général lorsque l'on parle de la critique sous le premier Empire, c'est à quelques journalistes, exclusivement, que l'on s'attache, et on croit avoir traité le sujet, quand on a cité et apprécié Geoffroy, Féletz, Hoffmann. Certes, je suis très loin de mépriser ces trois écrivains. Geoffroy, qui a créé le feuilleton dramatique, est assurément un critique de bons sens, — discourtois d'ailleurs jusqu'à l'insolence, mordant et partial. Ses feuilletons sont bons à consulter, étant infiniment plus instructifs que ceux de Duviquet, Janin ou Caraguel ; mais ils ne contiennent rien de très original ni de très nouveau. Élève de Fréron, Geoffroy le continue, et de ses jugements il n'y a rien à retenir, que ce qu'il y a mis de son expérience du théâtre. De Féletz il n'y a pas non plus grand chose à dire. Enfin, pour Hoffmann, qui est l'auteur des *Rendez-vous bourgeois*, je crains bien que cette opérette ne soit son principal titre de gloire. Non qu'il n'ait eu de l'esprit, de l'humour même,

une dignité de caractère assez rare, plus d'impartialité que Geoffroy dans ses jugements, une intelligence plus ouverte, plus curieuse. Mais enfin je ne vois pas qu'aucune idée soit restée attachée à son nom; il n'est à l'origine de rien : après l'avoir salué, nous pouvons passer.

En revanche, il est quatre ou cinq hommes dont on ne parle guère, qui cependant, comme écrivains, ont bien valu Geoffroy, Féletz ou Hoffmann, qui sont d'ailleurs assez connus, mais comme poètes ou comme philosophes plutôt que comme critiques, et dont l'œuvre critique est le meilleur titre à notre attention. Tels sont d'adord Volney et Daunou.

Nous connaissons déjà le premier. Mais, indépendamment de ses *Ruines*, il publia, en 1799, les six *Leçons d'Histoire* qu'il avait en 1795 professées à l'École Normale. Elles ne tendaient à rien de moins, selon son expression, qu'à ébranler le respect pour l'histoire, et conséquemment à donner à la critique, entendue dans le sens à la fois le plus général et le plus étymologique, une autorité toute nouvelle :

> Les faits physiques portent avec eux l'évidence et la certitude... : les faits historiques, au contraire, parce qu'ils n'apparaissent qu'en fantôme dans la glace irrégulière de l'entendement humain, où ils se plient aux projections les plus bizarres, ne peuvent arriver qu'à la *vraisemblance* et à la *probabilité*.

Quant aux *Leçons* elles-mêmes, je n'en retiendrai que deux passages, qui ont le double intérêt de nous montrer un Volney assez différent de celui qu'on se figure d'après *Les Ruines*, et de nous faire comprendre comment cette critique en apparence purement érudite

et scientifique touchait à l'histoire générale et à la critique littéraire :

L'on s'est trop pressé de faire des histoires universelles. Avant de vouloir élever de si vastes édifices, il eût fallu en avoir préparé tous les détails, avoir éclairci chacune des parties dont ils doivent se composer.... On ne s'est occupé que des Grecs et des Romains en suivant strictement une méthode étroite et exclusive, qui rapporte tout au système d'un petit peuple d'Asie, inconnu dans l'Antiquité....

Chaque langue est une histoire complète, puisqu'elle est le tableau de toutes les idées d'un peuple, et par conséquent des faits dont ce tableau s'est composé....

(VIe séance.)

Il serait possible que l'histoire fût inférieure en utilité au roman : et ce cas arriverait, si des aventures véritables offraient le spectacle immoral de la vertu plus malheureuse que le vice; si donc il existait un livre où un homme regardé comme vertueux, et presque érigé en patron de secte, se fût peint comme très malheureux ... Si une doctrine renouvelée d'Omar s'était masquée de son nom et de ses principes pour prêcher l'inutilité des sciences et des arts..., on regretterait sans doute que l'auteur d'*Émile*, après avoir parlé de la nature, n'ait pas imité sa sagesse, qui, montrant au dehors toutes les formes qui flattent nos sens, a caché dans nos entrailles et couvert de voiles épais, tout ce qui menaçait de choquer notre délicatesse....

(V^e séance.)

Si d'ailleurs nous n'avons pas de peine à reconnaître là l'esprit du XVIIIe siècle, toujours ami de l'exagération, en tant que toujours aveugle à tout un côté des choses, nous y retrouvons néanmoins quelque chose de plus, je veux dire une résistance effective aux préjugés nouveaux nés de cet esprit même, le germe d'un progrès prochain, et déjà quelque chose de cette indépendance absolue, trop souvent poussée au paradoxe, qui fera le caractère de la critique du XIXe siècle.

Même indépendance chez Daunou. Né à Boulogne en

1761, mort en 1840, celui-ci avait fait partie de la congrégation de l'Oratoire ; il avait, en 1787, été couronné par l'Académie de Nîmes, pour un Mémoire sur l'*Influence de Boileau sur la littérature française*. L'astre de Boileau déclinait alors, par la faute de La Harpe, de Marmontel, de Voltaire. — La Révolution émancipa le jeune oratorien, et en fit un conventionnel. Il se distingua par son courage dans le procès de Louis XVI. Ses trois *Discours* refusaient à la Convention le droit de juger Louis, et celui de le faire mourir. Emprisonné en 1793, il n'était sorti de prison qu'en 1794. Il reprit son siège à la Convention, et depuis lors il avait fait figure de personnage public. C'était lui qu'on avait chargé de composer le discours d'installation de l'Institut (4 avril 1796). Président du Conseil des Cinq-Cents, puis tribun, la suppression du Tribunat l'avait rendu à la littérature, et il avait publié une *Analyse des opinions diverses sur l'imprimerie* (1802). et une *Notice des travaux de la classe de morale de l'Institut* (1802). Puis il s'arrête de produire, et se confine dans ses fonctions de directeur ou garde des Archives ; en 1807 il publie une *Histoire de l'anarchie de Pologne* ; en 1809 il écrit un *Essai sur la puissance temporelle des Papes*, dans un esprit gallican et laïque.

Il semble qu'avec et par tous ces travaux il fût un peu loin de la critique littéraire. Il s'y appliquait cependant, en collaborant au *Journal des Savants* et à l'*Histoire littéraire*. Et si nous voulons un curieux témoignage de la manière dont l'érudition, la critique, l'histoire, s'amalgamaient en son esprit, nous l'avons dans un passage de sa *Notice* sur Chénier. Chénier, dit-il, connaissait un

nombre infini de dates, de noms, de faits; il aimait la bibliographie et elle lui plaisait comme une branche de l'histoire littéraire; il savait l'histoire des mathématiques, cultivait le dessin, la musique; il considérait comme inséparables les Belles-Lettres et l'histoire. — Lui aussi, Daunou, il considérait comme indivisibles l'histoire littéraire, la bibliographie, les Sciences morales et politiques, et la Littérature proprement dite. Et il avait bien raison! Sans chronologie il ne saurait y avoir d'histoire; sans histoire, pas de critique; sans critique, pas de Littérature. Oui, retenons bien ceci : le jour où nous laisserions étouffer la critique, ce ne sera pas la critique seulement qui périra, ce sera toute la Littérature, car ce sera toute la tradition qui disparaîtra, et avec la tradition le sentiment de la continuité, aussi nécessaire à une nation, à une langue, à un art, que les racines le sont aux arbres. Ce sera la médiocrité qui surnagera, ou plutôt qui règnera toute seule, comme ayant une affinité naturelle avec le nombre. Ce seront les charlatans qui deviendront les maîtres, et dans le dégoût enfin de produire pour une foule qui ne demandera plus à l'art que de faire pleurer au mélodrame, ou rire au vaudeville, que de chatouiller des instincts les plus bas, ce sera l'art lui-même qui périra....

Mais revenons à Daunou, ou plutôt à Chénier qui est lui aussi de ceux dont nous devons dire quelques mots. Nous avons de M.-J. Chénier trois morceaux de critique très intéressants. Ce sont : le *Discours aux Écoles Centrales* (1801), les *Leçons faites à l'Athénée* (1806-1807), le *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789* (1809). Ce dernier est le

plus connu, ou le seul même qu'on connaisse; et actuellement encore l'on ne trouverait guère de meilleur résumé de cette période littéraire, si, par une erreur singulière de jugement, le *Génie du Christianisme* n'y était passé sous silence : les rancunes littéraires ou philosophiques de Chénier se marquent également dans la critique qu'il fait d'*Atala*.

Les deux autres morceaux, plus courts, sont presque plus remarquables : en effet, l'on trouve dans l'un d'eux la justification du programme des Écoles Centrales, et la nécessité d'enseigner l'histoire de la Littérature Française; et dans le second l'on voit une heureuse esquisse de cette histoire même, tracée avec un sentiment assez juste de l'évolution littéraire, conçue dans ses rapports avec la civilisation générale. La Harpe, à qui Chénier succédait dans la chaire de l'Athénée, avait eu le premier l'idée de faire comme un seul corps de l'histoire entière de la Littérature; mais Chénier le premier a compris qu'il fallait essayer de rendre à ce corps l'animation de la vie même, le faire se mouvoir, pour ainsi parler, dans le temps et dans l'espace, et tâcher d'en reproduire le mouvement dans son cours. — Villemain ne fera pas autre chose.

Chénier avait remplacé La Harpe, Lemercier remplaça Chénier, et son enseignement lui fut l'occasion d'écrire peut-être son meilleur ouvrage, le *Cours analytique de littérature*, en quatre volumes (1810-1812 et 1816-1817). Je ne retiens que les deux premiers, ceux qui traitent de la tragédie et de la comédie. La conception, comme toujours, chez Lemercier, est très supérieure à l'exécution, et si nous ne consultions que son plan, il nous paraîtrait

tout moderne : Lemercier entend étudier la littérature selon le même esprit, et en employant les mêmes méthodes que les sciences naturelles admettent et emploient : classer les genres, distinguer les espèces, etc. Malheureusement il ne tient pas ses promesses, et sur ce beau début réduisant les règles de la tragédie à vingt-cinq, et celles de la comédie à vingt-deux, après les avoir définies, il applique les unes à *Athalie*, les autres à *Tartufe*, dont la perfection complète prouve la perfection incontestable. L'on voit où est le vice de l'exécution : ces genres qu'il avait promis de mettre en mouvement, Lemercier les immobilise; dominé qu'il est par son admiration du classique, il pose *Athalie* et *Tartufe* comme des bornes infranchissables : ces deux pièces deviennent des modèles impérissables qu'on se contentera d'imiter. Et, croyant les avoir complètement analysées, il croit pouvoir donner les moyens de cette imitation.

Son livre n'en est pas moins très curieux et très instructif et plein d'observations judicieuses.

L'on retrouvera aisément la même disposition dans l'*Histoire littéraire de l'Italie*, de Ginguené (1811), et particulièrement dans son analyse de la *Divine Comédie* au tome II : la même résistance à la poétique nouvelle, la même affirmation du XVIIIe siècle. Cela d'ailleurs n'empêche pas le livre d'être bon, et s'il n'est pas très original, d'avoir eu cependant son importance à sa date, pour la sûreté, l'abondance des informations qu'il contient, et l'habileté relative avec laquelle y sont entrelacées les mœurs, les idées, l'art. Sans doute nous nous y prendrions autrement aujourd'hui, et, pour s'en

rendre compte, l'on n'a qu'à comparer à l'*Histoire littéraire* de Ginguené l'*Histoire de la littérature anglaise* de Taine. Mais enfin l'œuvre de Ginguené est considérable pour ce temps-là.

Si elle a réalisé une partie de ce que Chénier avait rêvé, c'est aussi ce qu'a fait Daunou, dans son excellent *Discours sur l'état des Lettres au XIIIe siècle*, qui n'a paru il est vrai qu'en 1824. Si ce discours est modelé sur celui de dom Rivet (1750), il est cependant d'un autre homme; et ce qui l'est encore, ce sont cinq ou six pages de discussion sur la méthode de l'histoire littéraire. La méthode est le triomphe de Daunou, qui excelle dans la distribution ou la classification des matières. Un mot du *Discours* est à retenir, en particulier :

Prouver, c'est exposer ce que l'on a fait pour savoir.

Comme on le voit par ces exemples, la vraie critique sous l'Empire est ailleurs que chez Dussault, Féletz ou Geoffroy. Elle est pour une part chez Chateaubriand et Mme de Staël. Mais en face de cette critique purement esthétique et sentimentale, il y en a une autre, plus historique, plus scientifique, représentée par Chénier, Lemercier, Ginguené, Daunou et Volney. Elle va même déjà plus loin qu'on ne le pense, et puisque j'ai déjà tant fait que d'en parler, je devrais encore ici mentionner de Volney ses *Recherches nouvelles sur l'histoire ancienne* (1812). Pour en sentir le rapport et avec ce que nous venons de voir, et avec l'idée de poursuivre le combat du XVIIIe siècle contre le Christianisme, la conclusion en suffit :

De toutes ces données, il résulte avec évidence que les livres du peuple juif n'ont point le droit de régir les annales des autres nations, ni de nous éclairer exclusivement sur la haute Antiquité, qu'ils ont seulement le mérite de nous fournir des moyens d'instruction sujets aux mêmes inconvénients, soumis aux mêmes règles de critique que ceux des autres peuples; que c'est à tort que l'on a voulu faire de leur système le régulateur et tous les autres....

Tenons-nous-en là. Nous avons constaté la solidarité d'une certaine manière d'entendre la critique avec l'esprit toujours survivant du xviiie siècle. Nous en avons vu le rapport avec une certaine manière d'entendre la morale. Nous le verrions mieux encore dans le *Cours d'études historiques* de Daunou. Il nous reste à voir, dans le chapitre suivant, le secours ou le renfort que cette disposition de la critique recevait de la science et de la philosophie.

CHAPITRE VI

LES SURVIVANTS DU XVIII[e] SIÈCLE
III. PHILOSOPHES ET SAVANTS

Si l'esprit du XVIII[e] siècle se contentait de se survivre à lui-même chez les poètes ou les dramaturges du temps du Consulat et de l'Empire, déjà, chez les critiques et les historiens, il commençait de revêtir quelque chose de résistant, d'agressif, de militant; il faisait sentir sa pointe et surtout sa menace. Toutefois, historiens et critiques, littérateurs de profession, ils étaient gênés dans leur opposition par un obstacle, comme étant tous unanimes pour admettre la supériorité littéraire du XVII[e] siècle sur celui qui l'avait suivi : la supériorité de Racine sur Voltaire, de Molière sur Marivaux, de La Fontaine sur Florian, de Bossuet et de Massillon à plus forte raison, sur les prédicateurs postérieurs. Or, on l'a vu, c'était la thèse aussi du *Génie du Christianisme*; Chateaubriand aboutissait à cette même conclusion, par d'autres moyens, et par des arguments très supérieurs aux leurs. En louant inconsidérément le XVIII[e] siècle, et en développant les conséquences de l'idée de progrès,

les Lemercier, les Chénier, les Daunou pouvaient donc craindre, chemin faisant, de rencontrer des principes qui missent en échec, ou en doute même, pour ne pas dire en déroute, leur idéal d'art, leur symbole ou leur foi littéraire, et, qu'ils en eussent conscience ou non, c'est ce qui ne laissait pas de contraindre la liberté de leur polémique. Les philosophes ou les savants sont plus indépendants.

Nous passerons rapidement sur les moindres d'entre eux : quelques mots cependant sont nécessaires sur Garat, Naigeon et Sylvain Maréchal.

Garat (1749-1833), qu'il ne faut pas confondre avec son neveu, le chanteur, fut moins philosophe assurément qu'orateur, et moins orateur que rhéteur. Journaliste sous l'Ancien Régime, il fut mêlé à la Révolution, et notamment dans une circonstance mémorable : quand, en sa qualité de ministre de la Justice, il fut chargé de notifier la mort de Louis XVI. Lors de l'institution de l'École Normale on lui avait donné une chaire, assez bizarrement étiquetée d' « Analyse de l'Entendement ». Son succès y avait été considérable, grâce à sa parole facile, à son esprit clair, agité et aisé, et au charme de sa voix; il y avait dans sa personne quelque chose d'aimable, d'attrayant. Le cours d'ailleurs n'a pas été poussé très loin, cette première École Normale, mal conçue, mal recrutée, mal administrée, comportant quatorze cents élèves élus par leurs concitoyens, n'ayant pas duré longtemps. Mais, si peu qu'il soit resté des leçons de Garat, elles ont leur importance, pour avoir marqué le passage du sensualisme au positivisme. Il débutait par déclarer que les questions que la philosophie se pose ne

sont pas susceptibles d'être résolues par l'expérience : il y fallait donc désormais renoncer, pour se borner à celles qui tombent sous la prise des sens, que le problème de l'origine des idées est analogue à celui de la décomposition de l'air, et devrait être traité par les moyens de Lavoisier et de Berthollet ; que la synthèse ayant été institutrice d'erreur, il n'y a que l'analyse qui puisse conduire à des résultats utiles. — Je ne quitterai pas Garat sans rappeler ses *Mémoires sur M. Suard* ; les développements, sans doute, en sont insupportables, les digressions fastidieuses, les menus détails surabondants ; mais ils contiennent des renseignements précieux sur la société des dernières années du XVIII[e] siècle, et la langue en est souvent très heureuse.

Ce sont aussi des mémoires qui nous ont conservé le nom de Naigeon, les *Mémoires sur Diderot*. Mais il a joué aussi les philosophes. Par son *Dictionnaire de Philosophie*, traduit de celui de Brucker, il a inauguré en France les études d'histoire de la philosophie ; et si Guizot doit quelque chose à Daunou, et Villemain à Chénier, Cousin assurément est le débiteur de Naigeon. Nous pourrions encore ajouter qu'il s'était illustré par une étrange manie d'athéisme, et que c'est en effet à lui que les bras sont tombés de colère et d'indignation, quand Robespierre fit sa cérémonie à l'Être suprême.

Mais sa gloire en ce genre a été éclipsée par celle de Sylvain Maréchal, l'auteur du *Lucrèce Français*, du *Jugement du dernier des rois*, du *Voyage de Pythagore*, du *Dictionnaire des Athées*.

Ce dernier livre est un pamphlet. Pascal et Bossuet y sont loués d'avoir eu des sentiments secrets différents

de ceux qu'ils exprimaient, et Maréchal affirme gravement que seuls les imbéciles croient en Dieu. C'est l'œuvre d'un compilateur, dans lequel, pour parler son langage, il semble qu'il y ait eu quelques particules, ou molécules, d'un aliéné. Excellent homme d'ailleurs, et très ami du beau sexe, mais en vérité singulier philosophe, auquel on peut bien accorder une mention en passant, mais sur qui ce serait une duperie que d'insister. C'est en effet, on le sait, le danger de certaines exagérations, que de discréditer la cause qu'elles croient servir; et, assurément, si les idées de Chateaubriand n'avaient trouvé en face d'elles que celles de Maréchal ou de Naigeon, elles auraient pu s'en moquer.

Mais elles en rencontraient d'autres, et nous arrivons maintenant à d'autres hommes, en abordant Destutt de Tracy.

Destutt de Tracy (1754-1836), était maréchal de camp au moment de la Révolution; la noblesse du Bourbonnais l'avait député à l'Assemblée constituante. Là il avait siégé à côté de La Fayette, qu'il avait suivi à l'armee, et qu'il avait quitté à la veille même de l'emprisonnement d'Olmütz. Revenu à Paris, où il avait fait partie de la petite société qui se groupait autour de Mme Helvetius dans sa maison d'Auteuil, il avait recommencé ses études de fond en comble, quand, décrété d'accusation en 1794, ce fut dans les longs loisirs de sa prison qu'il arrêta les grandes lignes de son système, et que le 5 thermidor de l'année terrible, il posa les équations de son idéologie : pensée = connaissance = vérité ; de sa morale : vertu = bonheur = sentiment d'aimer; de sa politique : liberté = égalité = philantrophie. Il les a développées

sous le titre général d'*Idéologie*, dans son *Idéologie* proprement dite (1801), dans sa *Grammaire* (1803), sa *Logique* (1805), son *Traité de la Volonté* (1807).

J'ai marqué, dans la fin de mon *Histoire de la Littérature française au XVIIIe siècle*, comment l'Idéologie se rattachait à l'Encyclopédie. Ici l'on peut voir en quoi l'Idéologie annonce la pensée philosophique du XIXe siècle, et certaines de ses découvertes. A l'occasion de *La Grammaire* de Tracy, notons l'importance que tous les Idéologues ont attribuée à la question des signes et du langage : on y peut voir un pressentiment très sûr des merveilles, si je puis dire, toutes prochaines alors, de la philologie et de la linguistique.

Sur d'autres points, Tracy continue, complète, systématise les idées de Garat, avec moins de clarté superficielle et plus de profondeur. Il est positiviste, il est sociologue. L'état social est pour lui l'état naturel ; toute économie, toute politique, toute morale, dérivent pour lui de la considération de l'intérêt proprement social. Il est en ce sens au pôle opposé de Chateaubriand ; mais il l'est sans fanatisme, sans déclamation, pour des raisons qu'il donne, qui sont d'ordre scientifique, et comme telles d'autant plus fortes.

J'en dirai autant de son ami Cabanis, dont j'ai parlé longuement à la fin du *XVIIIe siècle*. Lui aussi, dans sa *Lettre à Thurot sur les poèmes d'Homère*, où il essaye une réfutation du *Génie du Christianisme*, et dans sa *Lettre à Fauriel sur les causes premières*, il s'abstient de toute attaque, il garde un ton de modération parfaite.

Si maintenant nous nous demandons quelles découvertes ou quels hommes contribuèrent le plus, à cette

époque, à établir ou à maintenir le culte de la Science, j'en vois deux ou trois, et d'abord Cuvier lui-même, Georges Cuvier, dont la gloire commençait. Né en 1769, il avait déjà publié, de 1800 à 1805, des *Leçons d'anatomie comparée.* Ses *Recherches sur les ossements fossiles* parurent en 1821-1824. Mais elles n'étaient, dans leur forme définitive, que la mise en œuvre des matériaux accumulés depuis longtemps.

Or qu'est-ce que ces livres insinuaient?

L'anatomie comparée, science nouvelle, que l'on n'avait jusqu'alors étudiée qu'en vue de la médecine, faisant rentrer l'homme physique dans le plan général de la nature, en montrant une identité de structure et de développement entre lui et les animaux. L'hypothèse anthropocentrique en était affaiblie. Il était dès lors difficile de maintenir en histoire naturelle un « règne humain »; et il n'y avait plus, semblait-il, qu'une série, dont l'homme était le dernier terme. Les *Recherches sur les ossements fossiles* pouvaient avoir dans l'esprit de leurs premiers lecteurs une autre portée, et poser une contradiction entre les découvertes de la Science et le récit de la Bible.

Après les sciences naturelles, on peut se demander si les sciences physico-chimiques, dans le même temps, avaient produit quelque effet analogue. Il est difficile de répondre nettement, et l'on doit se borner à signaler le caractère philosophique de quelques travaux, tels que la *Philosophie chimique* (1792), et la *Statique chimique* (1803).

On peut parler avec plus d'assurance des idées nouvelles qui ont été suggérées à la Philosophie par les

progrès de l'astronomie. Le plus grand savant en cet ordre est alors Laplace (1749-1827). Il est malaisé de parler ici de sa *Mécanique céleste* (1799). Mais son *Exposition du système du monde*, qui eut cinq éditions de 1796 à 1824, a pour but de mettre à la portée du vulgaire les idées essentielles de sa *Mécanique.* De ce livre énorme, unique, rare, l'effet peut être résumé dans le mot célèbre qu'on rapporte de son auteur : un jour que Napoléon lui demandait comment le nom de Dieu ne se trouvait pas une fois dans son livre, Laplace aurait répondu : « Je n'ai pas besoin d'hypothèse ». Si le mot est de lui, Laplace a bien changé depuis; mais s'il n'est pas de lui, c'est alors qu'éloquemment il résume l'impression produite par le livre. L'hypothèse géocentrique était ébranlée; et la stabilité des lois de la Nature recevait en revanche une confirmation grandiose. — Ajoutez à cela que Laplace écrivain a le don de la simplicité. — Ajoutez enfin que dans son *Histoire de l'Astronomie*, il semblait indiquer que l'Église seule avait fait obstacle aux progrès de cette science. On se rend compte dès lors du concours que Laplace pouvait apporter aux ennemis de Chateaubriand.

Ainsi donc, tandis que le *Génie du Christianisme* faisait son chemin, l'esprit du XVIIIe siècle ne désarmait ni en Littérature, ni en critique, ni en philosophie. Il était difficile que l'opposition des deux principes n'éclatât pas; mais plusieurs causes devaient retarder l'explosion, dont l'une des plus actives allait être l'influence des étrangers, introduite par Mme de Staël.

CHAPITRE VII

LES COMMENCEMENTS DE L'INFLUENCE ÉTRANGÈRE

C'est une opinion beaucoup trop répandue, encore aujourd'hui même, que notre littérature classique aurait vécu, se serait développée, dans une indépendance ou ignorance entière des littératures étrangères. Cela n'est vrai que des grands classiques : de Pascal et de Bossuet, de Molière et de Racine, de Bourdaloue et de Mme de Sévigné; mais avant eux, au XVIe siècle, la littérature italienne; au XVIIe, la littérature espagnole, avaient pesé sur la nôtre d'un très grand poids. Au XVIIIe siècle, c'est la littérature anglaise, puis la littérature allemande, qui exercent leur influence.

Quant à nos grands classiques, je ne dirai pas, si l'on le veut, que leur ignorance des littératures étrangères soit une des raisons de leur originalité, mais enfin, s'ils ont quelque chose de plus français que les autres, la raison en est là. Il y a, comme nous le verrons, quelque chose d'italien chez Lamartine, et quelque chose d'espagnol chez Victor Hugo; mais chez Molière et Boileau, chez Pascal et chez La Bruyère, il n'y a rien que

de purement, d'uniquement, d'absolument français.

Mais ce n'est pas encore la question qu'il s'agit d'examiner; et tout ce que je dis, c'est qu'après un retour individuel à l'influence espagnole, dans la personne de l'auteur de *Gil Blas*, il est facile de suivre dans tout le XVIIIe siècle le progrès de l'influence anglaise et de l'influence allemande.

Trois hommes ont surtout représenté la première : Voltaire, Prévost, Diderot. Voltaire vulgarise Newton et Shakespeare, dans ses *Lettres anglaises* (1734); Prévost fait connaître Richardson, en traduisant *Clarisse* et *Grandison* (1750); Diderot répand l'esprit baconien en France, par *L'Encyclopédie* (1765). Comme on le voit, le courant se propage à travers le siècle; et depuis Swift, en 1727, jusqu'à Ossian, en 1777, on peut dire qu'il ne paraît rien en Angleterre qui ne soit traduit, imité, ou paraphrasé en français. Le mouvement s'accélère à mesure que les années marchent. Voltaire a beau vouloir s'y opposer, il ne peut rien. Après Desfontaines et Laplace vient Letourneur, qui traduit Shakespeare et Ossian; puis Arnauld et Suard continuent la tradition; et Ducis, à la fin du siècle, met à la scène *Othello*, *Macbeth*, *Roméo*. Alors Bacon, Locke, David Hume, sont les philosophes invoqués; l'anglomanie s'étend jusqu'aux mœurs, et certainement, quoique cela puisse d'abord sembler paradoxal, elle est pour quelque chose dans la participation de la France à la guerre en faveur des États-Unis d'Amérique.

D'un autre côté, pour être moins évidente, ou moins reconnaissable, l'influence de l'Allemagne n'est pas pour cela douteuse. Naturellement, elle commence plus tard à

se faire sentir : l'Allemagne n'a pas comme l'Angleterre trois siècles de littérature à faire valoir : elle n'a pas de poètes comparables à Milton et à Shakespeare. Elle est méprisée de certains allemands de marque, tels que Frédéric II, ou ce Gottschedt, qui ne voyait d'avenir pour la littérature de son pays que dans une soumission exacte aux préceptes de Boileau! Elle prend conscience d'elle-même au milieu du XVIIIe siècle, avec Klopstock et Lessing ; mais aussitôt, comme on peut le constater en feuilletant la *Correspondance* de Grimm, ces deux auteurs sont traduits en France; ils sont lus, ils sont discutés; et on en conseille l'imitation, on la défend contre les critiques des salons de Paris. Et ceci nous amène à comprendre comment l'infiltration du germanisme s'est faite dans la France du XVIIIe siècle. Elle s'est faite par les personnes autant que par les œuvres : par les relations avec Vienne et avec Berlin, par les Français établis auprès du Grand Frédéric, et par l'attrait que la France exerce sur les étrangers ; c'est encore par les conversations, par l'influence d'un Meister, d'un Grimm, d'un Necker, qui n'ont pas abjuré leur patrie ni leur race en se faisant parisiens; c'est enfin par l'influence de Rousseau, qui est de souche française, s'il est Suisse de naissance, mais dont la sentimentalité profonde, l'individualisme farouche, la déclamation, respirent quelque chose d'allemand. Celui-ci est déjà un cosmopolite, une âme plus européenne que française, et là sans doute est la raison de l'influence qu'il a pu exercer à la fois sur Kant, sur Chateaubriand et sur Byron.

Ainsi donc, loin d'être vierge, à la veille de la Révolu-

tion, le terrain était déjà préparé, de longue date même; lassé, pour ainsi dire, des fruits qu'il avait jusqu'alors portés, impatient d'en produire d'autres, et, de quelque partie de l'horizon qu'elle vînt tout prêt à en recevoir la semence.

Ce fut, on le sait, la Révolution qui survint : la Révolution, c'est-à-dire vingt-cinq ans de guerres; elle sort de la France, et, débordant sur tous les peuples, les provoque à bouillonner hors de leurs frontières; et c'est un mélange de races comme il ne s'en était pas vu depuis la Réforme ou depuis les Croisades, les Français allant à Moscou, les Russes à Paris et les Anglais en Espagne, tandis que nos émigrés s'étaient établis à Londres et à Hambourg. Et toutes les barrières enfin qui depuis tantôt trois siècles avaient enfermé les nationalités en elles-mêmes, alors sont déplacées, abaissées, anéanties.

Il était inévitable que de cette expérience, un peu brutale à la vérité, il se dégageât des façons de sentir ou de penser nouvelles et, en particulier, une curiosité plus systématique pour nous de tout ce que nous avions trouvé, à l'étranger, de plus ou moins différent de nous-mêmes. Nous en constatons la trace dans les années du Consulat et de l'Empire, en deux directions diverses : en poésie, et en philosophie.

Je commence par la philosophie, puisque ici nous sommes tout près encore des idéologues et des savants. Un brave alsacien, du nom de Muller, avait essayé le premier, je crois, en 1794, de faire connaître le système de Kant. Puis on avait traduit, en 1796, les *Observations sur le Beau et le Sublime*, en 1798, le *Projet de Paix*

perpétuelle, en 1800, la *Théorie de la Religion morale*. On avait traduit aussi l'année suivante en 1801, un résumé de la *Critique de la raison pure*, d'un hollandais Kinker; et cette traduction, présentée à l'Institut, y avait été l'objet d'un long *Mémoire* de De Stutt de Tracy.

Mais l'honneur d'avoir vraiment introduit en France l'idée du kantisme revient à l'un de ces émigrés dont je parlais tout à l'heure, un capitaine d'artillerie, Ch. de Villers, qui venait de passer huit ans en Allemagne, et qui en rapportait, entre autres travaux, une *Philosophie de Kant*, ou *Principes fondamentaux de philosophie transcendante* (1801). — Assez mal accueilli par les idéologues, et en particulier par le rédacteur de *La Décade*, le livre n'en produisit pas moins un grand effet, et il devint comme le bréviaire de tous ceux qui d'une part, ne trouvaient pas satisfaction dans l'idéologie pure, comme de tous ceux qui ne voulaient pas non plus du *Génie du Christianisme*. Mme de Staël notamment y devait puiser beaucoup pour son livre sur l'Allemagne. C'était en effet comme un troisième courant qui venait diviser les deux autres, et dont le mélange ou la lutte avec eux allait compliquer d'un nouveau caractère la littérature du siècle. Nous retrouverons plus d'une fois l'occasion d'en parler.

Cependant une autre influence dont nous souririons volontiers aujourd'hui se faisait en même temps sentir, et agissait profondément : celle d'Ossian, le barde gaélique inventé par Macpherson. La publication de l'ingénieux faussaire remontait à 1760, et Voltaire avait eu le temps de s'en moquer; mais il n'avait rien empêché; et

non seulement en France, mais en Angleterre et en Allemagne, l'admiration d'Ossian a été l'un des facteurs ou des éléments importants du Romantisme. Quoique d'ailleurs *Fingal* et *Temora* soient assurément l'œuvre de Macpherson lui-même, il n'est pas impossible que le thème en soit emprunté de chants populaires, plus ou moins analogues aux cantilènes qui ont précédé en Grèce *L'Iliade* et en France *La Chanson de Roland*. Leur caractère demi-lyrique, demi-épique, a quelque chose de primitif. On y respire aussi je ne sais quoi de barbare, d'héroïque, de vague, de septentrional. Le vent y souffle à travers la bruyère; le ciel y est bas et brumeux; l'Océan verdâtre y déferle en grondant toujours; les sonorités des noms sont étranges; et tout cela compose ensemble une certaine poésie dont l'action s'est également exercée sur Chateaubriand, Mme de Staël, Napoléon, et Baour-Lormian. J'aurais pu connaître l'antédiluvien *Hymne du soir* (1854)! Il suffira là-dessus, pour mesurer la popularité d'Ossian, de se rappeler combien de nos grand'mères ont porté le nom de Malvina. Trenmor est moins répandu; mais nous retrouverons Lélia! — Mais si c'est de la portée de son influence que l'on veut se rendre compte alors, qu'on se reporte à la *Littérature* de Mme de Staël : Ossian y est donné comme le représentant le plus caractéristique de la « littérature du Nord ».

Il existe, ce me semble, deux littératures tout à fait distinctes : celle qui vient du Midi et celle qui descend du Nord; celle dont Homère est la première source, celle dont Ossian est l'origine....

... Les images et les pensées les plus habituelles, dans Ossian, sont celles qui rappellent la brièveté de la vie, le respect pour les morts.... L'ébranlement que les chants ossianiques causent à l'imagination dispose la pensée aux méditations les plus profondes.

La poésie mélancolique est la poésie la plus d'accord avec la philosophie.... Les peuples du Nord sont moins occupés des plaisirs que de la douleur, et leur imagination n'en est que plus féconde....

(*De la littérature*, chap. XI.)

Je n'insiste pas ici sur les idées, nous y viendrons prochainement, en parlant de Mme de Staël. Mais, vraie ou fausse, il suffit que l'on ait vu ce qu'il y a de fécondité dans cette indication : on peut mesurer dès lors l'influence d'Ossian par la popularité de ses poèmes par la valeur des écrivains qu'il a intéressés, et par les idées que de proche en proche il a soulevées.

Dans une étude complète de ce sujet, il y aurait maintenant quelques mots à dire de certains autres écrivains, tels que Ginguéné, auteur d'une *Histoire littéraire*, et Sismondi, auteur d'une *Histoire des Républiques italiennes*. C'est aussi le temps où Stendhal, — qui devait se désigner lui-même dans son épitaphe : « Arrigo Beyle, Milanese », — s'initiait pour ainsi dire au génie italien, tandis qu'à Paris Manzoni, en fréquentant Garat, Fauriel, Tracy, s'imprégnait de cosmopolitisme. Et c'est le temps enfin où l'Espagne, par sa résistance héroïque et sauvage à Napoléon, rappelait sur elle une attention qui s'en était depuis longtemps détournée. C'est de la guerre d'Espagne que viennent *Hernani*, *Ruy Blas*, et le *Théâtre de Clara Gazul*, et les *Contes d'Espagne*. — Il n'est pas jusqu'aux littératures orientales qui ne commencent aussi d'agir, puisque enfin il est question de Sacontala dans l'*Essai sur les Révolutions*.

Mais sur tout cela je dois me contenter d'indications rapides, afin que les détails en le surchargeant n'obscurcissent pas l'ensemble. Ce qu'il s'agissait en effet de

mettre en lumière ici, après avoir vu la lutte s'engager entre l'esprit du *Génie du Christianisme* et celui du XVIIIe siècle, c'était de reconnaître l'existence et l'interposition d'un troisième courant, distinct des deux autres à la fois par son origine, par sa nature et par sa direction. Reste à en mieux voir le cours et à en mesurer la portée, en l'étudiant dans la vie et dans les œuvres de Mme de Staël.

CHAPITRE VIII

L'INFLUENCE ÉTRANGÈRE : Mme DE STAËL

Nous venons de voir que, pendant toute la durée du XVIIIe siècle, successivement, simultanément, ou alternativement les littératures étrangères, l'anglaise puis l'allemande, avaient été connues, goûtées et plus ou moins imitées par nos écrivains : par Voltaire et par Diderot, par Ducis et par Delille. Mais comment se fait-il que leur action n'ait pas été plus profonde? Car, il faut bien l'avouer, nos écrivains n'en avaient imité que ce qu'ils y avaient cru voir d'assimilable au goût français, de conforme à son esthétique, de conciliable à son idée. On continuait à croire à la supériorité de Racine sur Shakespeare et à l'éternité des règles de Boileau : les adaptations de Ducis en sont une preuve péremptoire.

C'est que les choses, en littérature et en art, ne se passent pas autrement que dans la nature; et, de même que, pour opérer une combinaison, s'il suffit quelquefois d'en mettre les éléments en présence, il n'en est pas ainsi toujours, ni même souvent, et encore faut-il une action venue du dehors; de même deux littératures,

c'est-à-dire deux conceptions de l'homme et de la vie peuvent se développer parallèlement l'une à l'autre, se côtoyer ou se mêler, sans qu'il en résulte pour l'une ou pour l'autre un changement profond, aussi longtemps que quelqu'un n'a pas mis en lumière ce qu'il y a de commun sous leur opposition, d'identique dans leurs divergences, et ce qu'elles peuvent enfin se communiquer l'une à l'autre qui les enrichisse ou qui les diversifie sans leur enlever leur originalité.

Or, de 1800 à 1815, Mme de Staël a été ce « quelqu'un » ; là est son honneur, là son titre de gloire. S'il existe une littérature vraiment européenne, je veux dire une littérature dont les manifestations soient également comprises à Madrid et à Berlin, qui absorbe, pour ainsi parler, les différences nationales dans le sentiment d'une œuvre commune à laquelle travaillerait la civilisation occidentale, une littérature enfin qui mette la considération de l'Humanité au-dessus de celle de la Patrie, c'est elle, c'est bien elle qui l'a créée. Et je ne dis pas que l'œuvre soit bonne, ou absolument bonne ; elle est au moins mêlée ; il y a du pour, il y a du contre ; et, comme dans l'industrie, le principe de la division du travail peut sans doute s'exercer utilement en littérature ; il se peut que la séparation des aptitudes intellectuelles, le groupement en nationalités littéraires distinctes, soient des sources d'énergie, par l'émulation qui en résulte ; en tout cas cette œuvre de Mme de Staël, bonne ou non, est considérable. Et n'y eût-il que ce motif de faire à Mme de Staël une place importante, il suffirait.

Mais il y en a d'autres ! Peu de femmes ont été plus intelligentes. Elle n'est pas artiste comme Chateaubriand ;

mais comme elle comprend plus de choses, comme elle les comprend mieux, plus vite, plus à fond ; comme elle est plus curieuse, moins occupée de sa propre personne, comme elle est plus simple, plus naturelle et plus franche, elle a aussi quelque chose de vif et de primesautier qui nous fait passer, après cent ans écoulés, sur les imperfections de son style ; et comme elle a mis dans ses livres un reflet de l'éclat de sa conversation, nous lui pardonnons tout, parce qu'elle réussit toujours à nous intéresser. Mais il y a une autre raison de l'étudier : l'histoire de ses idées est un raccourci de l'histoire des idées de son temps ; et avant d'en venir au livre de l'*Allemagne*, qui est son *Génie du Christianisme* à elle, son livre capital, où elle a mis le meilleur d'elle-même, celui qui vivra, c'est ce qu'il faut que j'essaye de montrer.

Anne-Louise-Germaine Necker, née le 22 avril 1766, fut élevée à Paris, au milieu du luxe et du monde, pour le monde et le luxe. Elle avait fait dès quinze ans l'ornement du salon de sa mère, et dès quinze ans elle s'était intéressée à tout. On l'avait mariée en 1786 au comte de Staël-Holstein, ambassadeur de Suède à Paris, assez triste personnage avec lequel elle ne put s'entendre. Mais je n'insiste pas sur ces détails, non plus que sur le rôle de Mme de Staël pendant les années de la Révolution : le livre de lady Blennerhasset, *Mme de Staël et son temps*, présente sur ces points une ample documentation. Elle publie en 1788 des *Lettres sur J.-J. Rousseau* ; puis en 1795 des *Morceaux détachés*, contenant de médiocres nouvelles, et un *Essai sur les fictions* où brillent plus de lueurs que de clartés. Elle était alors tout entière sous l'influence de Rousseau. Puis à cette influence l'influence

de Voltaire, mais surtout celle de Condorcet, l'influence aussi de l'expérience et de la vie s'ajoutent pour la corriger. Et, en 1801, elle publie son livre *De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Elle se met par là au premier rang des défenseurs de l'idée de Progrès. Nous avons vu comment Fontanes et Chateaubriand surtout lui répondirent. Elle avait cela d'admirable, que, par une conformité trop rare, et une espèce d'accord inconscient de son tempérament avec ses théories, nulle n'était plus perfectible qu'elle, et nous la verrons tout à l'heure profiter de la critique autant que de l'expérience; mais il fallait auparavant qu'elle délivrât son cœur d'un poids qui l'oppressait, et c'est de là que sortit *Delphine* (1803).

Le style de ce roman est aujourd'hui bien démodé; et quelques détails en prêtent à rire; mais c'est un beau roman, et un roman curieux. La pensée maîtresse en est résumée dans l'épigraphe devenue célèbre : « Un homme doit savoir braver l'opinion, une femme s'y soumettre ». Quant à l'intérêt du récit, il est en premier lieu de présenter une confession de Mme de Staël, ou une moitié de confession, car *Corinne* en est l'autre, et ainsi de faire la chaîne entre Rousseau et George Sand, entre la *Nouvelle Héloïse* et *Valentine* : c'est un roman personnel ou lyrique, dont l'intérêt biographique survit à l'intérêt romanesque. C'est en même temps un roman de mœurs, où les portraits, les caractères, les renseignements abondent sur un moment de l'histoire de la société française; et, ce qui est assez rare, cette peinture est l'œuvre d'une femme qui savait le monde, qui en était, et du meilleur, du plus grand; et c'est enfin, il faut le dire,

puisque ce n'en est pas le moindre mérite, un roman d'amour, écrit par une femme qui savait, pour l'avoir éprouvé, ce que c'est que la passion; qui en a connu toutes les joies, toutes les fureurs, toutes les détresses. Mme de Staël a été elle-même Delphine; elle a été Corinne; elle est aussi l'Ellénore de Benjamin Constant, puisqu'il faut le nommer, lui qui s'est conduit à son égard comme il convenait au cœur bas et à l'âme vile qu'il était. — Tout cela fait de *Delphine* un roman qu'il faut avoir lu, parce qu'il a sa place, et une place considérable, dans l'histoire du genre.

On trouve dans lady Blennerhasset le récit de l'accueil qui fut fait à *Delphine*, tant à l'étranger qu'en France; et l'on peut remarquer qu'admirateurs et censeurs, pardessous les mérites loués et les défauts censurés, ont été tous unanimes à s'apercevoir que le livre était encore écrit sous l'inspiration du XVIIIe siècle; et en effet, apologie du divorce et apologie du suicide, tout y était de ce que prétendait combattre le catholicisme renaissant.

Il y perçait pourtant déjà sous la « philosophie », une « bonté » et une « générosité », selon les termes de Chateaubriand lui-même, qui indiquaient que, si l'auteur n'était pas du côté du *Génie du Christianisme*, elle ne demeurerait pas longtemps sous le joug de l'Idéologie. Il lui fallait plus d'air et de liberté; sa nature active et exubérante ne pouvait pas s'accommoder du positivisme étroit de Tracy et de Cabanis; et elle haïssait d'instinct cette domination du « chiffre » et du « sabre », qui commençait de s'établir. Le vainqueur de Marengo se chargea de les lui faire haïr davantage encore, et les odieuses persécutions du régime impérial achevèrent en

elle l'évolution que les chagrins personnels avaient commencée. Elle nous a dit elle-même, dans ses *Dix années d'exil*, les causes de la haine particulière dont l'honore l'Empereur :

Le plus grand grief de l'empereur Napoléon contre moi, c'est le respect dont j'ai toujours été pénétrée pour la véritable liberté.... Il ne croit à la sincérité des opinions de personne.... La seule espèce de créatures humaines qu'il ne comprenne pas bien, ce sont celles qui sont sincèrement attachées à une opinion, quelles qu'en puissent être les suites; Bonaparte considère de tels hommes comme des niais ou comme des marchands qui surfont, c'est-à-dire qui veulent se vendre trop cher.

Elle ne ment pas ici d'un mot. Mais, quand il crut reconnaître son inspiration, non sans quelque raison d'ailleurs, dans la résistance que lui opposait le Tribunat, sa colère éclata, froide et violente à la fois, et Mme de Staël reçut l'ordre, par l'intermédiaire d'un commandant de gendarmerie, de s'éloigner à quarante lieues de Paris. Elle fit plus qu'obéir; et, après avoir hésité si elle se retirerait à Coppet, elle se résolut à partir pour l'Allemagne.

Ce qu'elle fit, vit, et ce qu'elle en rapporta, nous le verrons dans son *Allemagne*. Pour le moment contentons-nous de dire qu'après quatre ou cinq mois de séjour à Weimar elle est rappelée à Coppet par la mort de Necker, survenue en avril 1804. Elle n'y demeure que peu de temps; et pour faire diversion au chagrin de sa perte, autant qu'à l'irritation de la surveillance dont elle était l'objet, elle repartit pour l'Italie, dans l'hiver de 1805. Elle en rapporta les matériaux de sa *Corinne*, qui parut en 1807.

Comme roman, *Delphine* est préférable; mais *Corinne*

a une autre portée. L'idée en est ingénieuse, d'avoir mis aux prises, dans la personne des deux héros, Corinne et lord Nelvil, la civilisation du Nord et le protestantisme, avec le catholicisme et la civilisation du Midi. Les caractères eux-mêmes sont bien vus, bien tracés, bien vivants, et tels chapitres, sur les mœurs des Italiens et la Littérature italienne, dénotent beaucoup de pénétration. Il y en a d'autres, comme celui où est conté un séjour dans une ville du Northumberland, dont George Eliott elle-même, le grand romancier de la vie de province en Angleterre, n'a pas surpassé la vérité d'accent. Les personnages sont intéressants; enfin il y a dans les sentiments de la noblesse, de l'élévation, de la grandeur. Mais l'intérêt en est trop dispersé, et l'auteur hésite entre deux objets, assez difficiles à suivre de front : être purement romanesque, et être purement critique. C'est un étrange personnage aussi, que celui de cette poétesse ou improvisatrice italienne, qui se trouve plus ou moins anglaise : il y a là quelque chose d'artificiel, de poncif, de déclamatoire, qui est trop du temps de l'Empire et fait trop penser à Gérard et à Girodet.

Mais le succès en fut considérable; et, chose déjà remarquable, nuls ne furent plus enthousiastes que les étrangers. Quant à la critique française, Napoléon lui-même ne dédaigna pas de donner le ton dans *Le Moniteur*, où il prenait prétexte du personnage du Comte d'Erfeuil pour blâmer l'auteur d'un manque de patriotisme en peignant un Français sous des traits presque ridicules, tandis qu'un Anglais était le personnage sympathique du livre.

C'était assez l'avertir qu'on ne désarmait pas; et elle

n'allait pas tarder à s'en apercevoir d'une manière plus effective. Après avoir employé l'année 1808 à revoir l'Allemagne, elle était revenue à Coppet, où elle avait mis la dernière main à son livre. On l'imprimait ; et pour en surveiller l'impression elle s'était établie à Chaumont-sur-Loire, quand elle apprend que le livre a été saisi, l'édition mise au pilon tout entière, et la saisie du manuscrit ordonnée. Il était heureusement en lieu sûr. Quelques jours après elle reçut de Savary une lettre dure, où l'on sentait l'inspiration impériale :

Votre exil est une conséquence naturelle de la marche que vous suivez constamment depuis plusieurs années. Il m'a paru que l'air de ce pays-ci ne vous convenait point ; et nous n'en sommes pas encore réduits à chercher des modèles dans les peuples que vous admirez. Votre dernier ouvrage n'est pas français.

(3 octobre 1810.)

Savary l'invitait à quitter la France et lui indiquait « Lorient, La Rochelle, Bordeaux et Rochefort » comme portes de sortie. Elle retourna d'abord à Coppet ; puis, comme les tracasseries se poursuivent, elle part pour la Russie. Elle ne devait rentrer en France qu'en 1814. — Comme elle s'était engagée à ne pas publier l'*Allemagne* « sur le continent », elle crut pouvoir imprimer ce livre à Londres, en 1813. En trois jours, 70000 exemplaires furent enlevés.

*
* *

La division du livre est la suivante :

I. — De l'Allemagne et des mœurs des Allemands : 20 chapitres.

II. — DE LA LITTÉRATURE ET DES ARTS : 32 chapitres.
III. — LA PHILOSOPHIE ET LA MORALE : 21 chapitres.
IV. — LA RELIGION ET L'ENTHOUSIASME : 12 chapitres.

Le plan n'a rien de régulier, ni de didactique : ce sont des notes de voyage classées en allant du plus extérieur au plus intime. Pour en étudier la valeur, il est bon de se placer successivement à trois points de vue :

1° Quelle en est la signification au point de vue de l'œuvre de Mme de Staël?

2° Quelle en est la valeur objective et peut-être encore aujourd'hui durable, au point de vue de la connaissance de l'Allemagne?

3° Quelle a été l'influence de l'œuvre, en Europe et surtout en France?

1° La *Littérature*, en 1801, était conçue et écrite selon l'esprit du XVIIIe siècle. Dans *Corinne*, en 1807, le sentiment religieux tenait plus de place; dans l'*Allemagne*, elle rompt nettement avec les Idéologues :

Les preuves de la spiritualité de l'âme ne peuvent se trouver dans l'empire des sens; le monde visible est abandonné à cet empire; mais le monde invisible ne saurait y être soumis; et si l'on n'admet pas les idées spontanées, si la pensée et le sentiment dépendent en entier des sensations, comment l'âme, dans une telle servitude, serait-elle immatérielle? Et si, comme personne ne le nie, la plupart des faits transmis par les sens sont sujets à l'erreur, qu'est-ce qu'un être moral qui n'agit que lorsqu'il est excité par des objets extérieurs, et par des objets mêmes dont les apparences sont souvent fausses?

Un philosophe français a dit, en se servant de l'expression la plus rebutante, que *la pensée n'était autre chose qu'un produit matériel du cerveau*. Cette déplorable définition est le résultat le plus naturel de la métaphysique qui attribue à nos sensations l'origine de toutes nos idées.

(IIIe partie, ch. II.)

La morale de Kant lui paraît insuffisante, parce qu'elle reste fermée au sentiment religieux :

Kant, qui avait reconnu la nécessité du sentiment dans les vérités métaphysiques, a voulu s'en passer dans la morale ; et il n'a jamais pu établir, d'une manière incontestable, qu'un grand fait du cœur humain, c'est que la morale a le devoir et non l'intérêt pour base : mais, pour connaître le devoir, il faut en appeler à la conscience et à la religion. Kant, en écartant la religion des motifs de la morale, ne pouvait voir dans la conscience qu'un juge, et non une voix divine.

Mme de Staël n'est pas chrétienne, sans doute : mais elle est devenue sensible à la nécessité d'une religion, ou tout au moins d'une religiosité. Il y avait quelque chose de ce sentiment chez Voltaire déjà, puis en Chateaubriand : mais chez Mme de Staël la pitié, l'amour sont autrement importants qu'en l'âme de Voltaire ; et ce sont des motifs moraux qui la déterminent, et non pas des motifs d'ordre esthétique, comme ceux qui ont agi sur Chateaubriand.

2° De là si nous passons à l'examen de la valeur objective du livre, nous constatons qu'assurément bien des choses ont changé depuis 1813... ! En outre, le point de vue de Mme de Staël n'était alors qu'incomplètement désintéressé : elle faisait acte d'opposition, et de représailles, envers l'Empire qui l'avait persécutée : et elle voyait trop, ou voulait trop voir une Allemagne idyllique, très semblable à la Germanie de Tacite. Cette réserve une fois faite, le livre a plus de vérité qu'on ne l'a dit généralement. Si Mme de Staël savait elle-même assez peu l'allemand, si elle a séjourné en Allemagne assez peu de temps en somme, du moins elle connut bien la cour de Weimar, conversa familièrement avec Schiller,

avec Gœthe; et, quand elle revint en France, elle était accompagnée de Schlegel : sans doute elle n'adoptait pas les vues de Schlegel ; il était là cependant pour la guider, pour rectifier ses erreurs les plus fortes, et ne laisser subsister que des erreurs de jugement.

Il est vrai qu'elle a singulièrement surfait les drames de Schiller, et qu'elle s'est prise d'un engouement peu explicable pour Zacharie Werner. Mais de cette erreur elle n'est pas responsable : ce sont les Allemands, qui célébraient alors Werner à l'égal de Schiller, et qui voyaient en Schiller tout autre chose que ce qu'il est, un Crébillon germain. Sauf en ces deux cas, ses jugements sont encore les nôtres, sur Gœthe par exemple, sur Kant et sur Schelling. Elle a mieux vu que Cousin le caractère à la fois personnel et métaphysique de la littérature et des mœurs allemandes.

3° Enfin, si l'on cherche en quoi a consisté l'influence du livre, on s'aperçoit d'abord que l'*Allemagne*, pour la première fois, a donné droit de cité européenne à la littérature allemande qui, en raison de sa pauvreté relative et du dédain de certains hommes tels que Frédéric II et Leibnitz, restait, malgré sa richesse, aux yeux des Français d'alors quelque chose d'aussi peu digne d'intérêt que la littérature suédoise et danoise. Mme de Staël marque nettement l'apport original que la littérature allemande peut fournir à la littérature européenne : elle lui fait sa place.

Avec la même perspicacité, elle a noté les qualités et les défauts chez nous de l'esprit de société, en face duquel elle a proclamé l'indépendance du lyrisme :

La poésie dramatique est admirable dans nos premiers écrivains; la poésie descriptive, et surtout la poésie didactique ont été portées chez les Français à un très haut degré de perfection : mais il ne paraît pas qu'ils soient appelés jusqu'à présent à se distinguer dans la poésie lyrique ou épique, telle que les Anciens et les étrangers la conçoivent.

La poésie lyrique s'exprime au nom de l'auteur même : ce n'est plus dans un personnage qu'il se transporte : c'est en lui-même qu'il trouve les divers mouvements dont il est animé.... Il faut, pour concevoir la vraie grandeur de la poésie lyrique, errer par la rêverie dans les régions éthérées, oublier le bruit de la terre en écoutant l'harmonie céleste, et considérer l'univers comme un symbole des émotions de l'âme....

(IIe partie, chap. x, *De la Poésie.*)

Il faut lire le chapitre en entier : il résume tout l'essentiel du *Génie du Christianisme*, et il annonce la *Préface de Cromwell.*

Si maintenant nous rapprochons ces constatations de celles que peut nous fournir le chapitre de la *Littérature* sur les *Tragédies de Shakespeare* (Ire p. ch. XIII), et de celui de *Corinne* sur la *Littérature italienne* (Liv. VII), nous pourrons comprendre l'influence de Mme de Staël. Elle pourrait se résumer à trois points :

1° Il existe un beau absolu; mais les manifestations en sont relatives à la race, au climat, à l'histoire.

2° Nous avons à peu près épuisé l'Antiquité : il faut recourir à d'autres modèles : Shakespeare, Gœthe et Schiller.

3° Ainsi nous créerons une littérature européenne, qui est nécessaire au progrès de la civilisation occidentale.

CHAPITRE IX

L'ÉCOLE DE Mme DE STAËL : SCHLEGEL, SISMONDI, FAURIEL

Nous venons de voir ce qu'il y avait d'idées dans le livre de l'*Allemagne*. Et, à la vérité, nous ne l'avons vu que superficiellement. Mais il n'était pas nécessaire de s'y arrêter davantage. C'est qu'en effet, selon le mot de Schiller sur Mme de Staël elle-même, l'*Allemagne* présente plus de lueurs que de clartés. Sans doute Schiller voulait dire par là qu'ayant beaucoup d'idées, souvent profondes et toujours ingénieuses, Mme de Staël n'en a pas elle-même toujours senti toute la nouveauté et toute la portée. Je le répète donc après lui : les livres de Mme de Staël sont le reflet de sa conversation ; ils en ont l'abondance, l'éclat, la verve, la facilité ; mais en revanche ils effleurent tout, et n'approfondissent rien. Pour valoir tout leur prix, pour produire tout leur effet utile, pour dégager leurs conséquences, il fallait que ces idées fussent reprises, contrôlées et développées par des hommes qui eussent, à des degrés divers, ce qui manquait à peu près complètement à Mme de Staël : l'érudition

littéraire, la méthode ou la logique, la compétence et l'autorité. Il y a des écrivains, des philosophes, Kant ou Spinosa, Montesquieu ou Pascal, qui ont besoin que l'on s'applique à éclaircir ou à vulgariser leurs idées, qu'on les monnaye en quelque sorte pour les faire entrer dans la circulation, qu'on les réduise et en les réduisant qu'on les abaisse à la portée de la foule. Mme de Staël, elle, avait besoin qu'au contraire on épaissît un peu les siennes, qu'on fixât ce qu'elles avaient de brillant et de mobile, qu'on les systématisât, et, en les systématisant, qu'on leur donnât, par leur rapprochement même, la probabilité qu'elles n'avaient point dans la rapidité de son improvisation.

Elle n'était point belle, mais elle était femme, elle était riche, elle était du monde, elle était célèbre; les courtisans de toute espèce, grands ou petits, jeunes ou vieux, obscurs ou célèbres eux-mêmes ne devaient donc point lui manquer; et parmi eux c'eût été jouer de malheur, s'il ne s'en fût pas rencontré de capables de mettre ses idées au point, et dans la lumière qu'il fallait pour qu'elles se transformassent; et que, d'idées de conversation, elles devinssent des vues de critique, des sources d'invention, des principes de jugement.

Le jeune de Barante et Benjamin Constant lui rendirent ce service. C'est à sa sollicitation que B. Constant se mit à une traduction de *Wallenstein*, en 1809; et que Barante entreprit en 1809 également ce *Tableau du XVIIIe siècle*, où l'on retrouve les opinions de Mme de Staël. Mais Barante et Constant sont des hommes politiques, beaucoup plus que des littérateurs; et puisque

aussi bien nous les retrouverons, nous n'avons pas besoin ici d'en parler davantage.

En revanche, il y en a trois autres, qui se sont largement inspirés d'elle, sans lui rien sacrifier de leur originalité ; qui tous les trois, mais les deux premiers surtout, ont fait partie de son cercle intime, et qui tous les trois ont contribué comme elle, autant qu'elle ou plus qu'elle, mais après elle et d'après elle, à propager l'idée de cette littérature européenne, dont nous avons parlé : littérature composite, cosmopolite, mêlée, et fondée sur la ruine, faite avec les morceaux, dans l'esprit, et cependant contre les chefs-d'œuvre de la nôtre.

Auguste-Guillaume Schlegel (1767-1843), — qu'il ne faut pas confondre avec Frédéric Schlegel — est le premier des trois. Heine a fait de lui un amusant portrait satirique, qui ne l'a d'ailleurs pas empêché de rendre justice à Schlegel dans un autre passage : nous n'avons pas à prendre parti dans leur querelle ; mais il nous faut retenir de Schlegel ce qui intéresse notre mouvement littéraire. S'il y a joué un rôle, c'est par sa *Comparaison des deux Phèdres* (1807), et son *Cours de Littérature dramatique*, paru en 1808, et traduit en français dès 1814, par une cousine de Mme de Staël. Retenons cette date. Si Hugo, Vigny, Dumas, n'ont pas eux-mêmes lu le *Cours*, ils en ont certainement entendu parler ; et dans la préface de *Cromwell* du premier et dans celle d'*Othello* du second nous en trouverons plus d'une trace. L'objet de la *Comparaison* est essentiellement d'opposer la vérité et la poésie du grec, supérieures dans le moindre représentant de la tragédie attique, à ce qu'il y a de conventionnel, de faux, d'arti-

ficiel, dans la pièce qui passe pour le chef-d'œuvre du premier tragique français. C'est ce que l'on pourrait discuter, et il ne m'est pas prouvé que *Phèdre* soit bien le chef-d'œuvre du théâtre français : elle est trop grecque par le choix du sujet, trop mythologique ; elle comporte trop de pompe, d'appareil, et s'achemine à l'opéra ; elle n'intéresse guère qu'à un seul personnage....

Quant à l'argumentation de Schlegel, elle repose sur un double sophisme. Le premier est contenu dans son titre. Euripide en effet n'a pas écrit de *Phèdre*, mais un *Hippolyte*, et son sujet n'est pas l'amour de Phèdre, mais bien la chasteté d'Hippolyte. L'autre sophisme est de vouloir qu'en prenant Euripide pour modèle Racine n'eût pas tenu compte de son antiquité, des deux mille ans écoulés! Après cela, dans son pamphlet littéraire, Schlegel n'en a pas moins répandu de nombreuses idées de détail qui sont souvent fines, souvent justes, qui valent souvent la peine qu'on les discute, et c'est ce que nous ferions si ces idées ne se retrouvaient dans son *Cours de Littérature dramatique*, plus nettes, plus développées, plus intéressantes.

Dans ce livre, comme Mme de Staël dans sa *Littérature*, il commence par poser la distinction entre une littérature classique et une poésie romantique ; ce qui lui sert à mettre d'un côté les imitateurs des Anciens, de l'autre les théâtres originaux : théâtres grec, espagnol, anglais. Faisant alors les parts, il la fait très belle et large aux seconds, et très étroite aux premiers. En effet, il accorde trois leçons à l'ensemble du théâtre français, tragédie et comédie ; tandis que les Grecs en obtiennent cinq ; et que trois entières sont occupées par le seul Shakes-

peare. Il oppose ensuite aux conventions du théâtre français trois unités : noblesse de ton, caractère abstrait des personnages et du décor, le naturel parfait des drames de Shakespeare, son infinie diversité, la justesse de sa couleur locale, en vertu de quoi chacune de ses fictions est un monde indépendant qui se meut dans son propre orbite ; l'alliance du comique et du tragique, la liberté du système dramatique. Et il conclut enfin que, le système français étant définitivement condamné, le système grec trop au-dessus de la foule et ne convenant qu'à de rares initiés, Shakespeare est donc le grand maître, ou plutôt le seul, que les Allemands doivent suivre désormais.

C'était la conclusion à laquelle était arrivée Mme de Staël ; mais ce qui n'était chez elle que trois ou quatre chapitres était devenu tout un livre, entre les mains du critique allemand, et un livre assurément discutable, mais un livre dont la documentation a quelque chose d'imposant ; et j'ajoute, le livre où pour la première fois peut-être, toutes les objections qu'on a faites au système dramatique français ont elles-mêmes été systématisées, en même temps que toutes les raisons que les Romantiques allaient faire valoir pour Shakespeare. Ni Hugo, ni Vigny, ni *Le Globe*, n'ajouteront rien d'essentiel. C'est Schlegel, qui a dirigé le drame romantique vers l'imitation de Shakespeare. Nous verrons plus tard le genre de profit que la littérature en a tiré.

Schlegel n'avait consacré qu'une leçon à l'Espagne ; mais il s'en était excusé ; et il avait d'ailleurs clairement laissé voir qu'entre Lope de Vega et Calderon d'une part, Corneille et Racine de l'autre, toutes ses sympathies allaient sans hésiter aux premiers.

Un autre ami de Mme de Staël se chargea de combler cette lacune ou de compenser cette brièveté de Schlegel : c'est un Suisse, un Génevois comme elle : Jean Ch. Léonard Simonde de Sismondi (1773-1842). Celui-ci aussi, comme Schlegel, a fait un peu de tout : de la critique, de l'histoire, de la politique. Mais, comme il n'y a guère d'écrivain plus lourd, nous n'avons à nous occuper ici que d'un seul de ses ouvrages : c'est la *Littérature du midi de l'Europe*, cours professé en 1811, imprimé en 1813. Le titre seul, on le voit, trahit encore ici l'influence de Mme de Staël. C'est d'ailleurs, encore aujourd'hui, un livre précieux à consulter, et c'est pourquoi j'en indique le plan. Il comprend 39 chapitres, plus un de conclusion : 4 sur la littérature provençale, 14 sur l'italienne, 13 sur l'espagnole, 5 sur la portugaise; 2 chapitres préliminaires étudient la formation des littératures romanes et la littérature arabe; 2 autres intercalaires sont consacrés à la littérature française du Moyen Age. Sismondi se proposait de consacrer aux Littératures du Nord un ouvrage analogue et j'assure que si nous l'avions, ce livre serait précieux.

On remarquera qu'en matière de littérature provençale, les travaux de Sismondi ont précédé ceux de Raynouard, dont le *Choix de Poésies* est de 1816. Si maintenant l'on veut voir combien déjà en 1811 on se passionnait dans l'Europe littéraire pour et contre le Romantisme, on n'a qu'à lire le chapitre XXX, consacré à Lope de Vega, et surtout au théâtre dans la poésie romantique; ou encore la conclusion du livre. Sismondi y renouvelle, ou il y adopte, avec des formes plus courtoises ou moins franches peut-être, toutes les objections

de Schlegel contre le théâtre français. Il y définit le Romantisme d'une façon assez nouvelle, quoique d'ailleurs inspirée de Mme de Staël, comme un mélange d'amour, de religion, de chevalerie, qu'il oppose à l'imitation raisonnée des Anciens comme faisant le fonds de la littérature française. Il le trouve, ainsi défini, dans les auteurs italiens et espagnols. Il lui donne pour caractères l'imagination et l'harmonie, qui lui paraissent faire défaut à la littérature française. Et, s'adressant aux « lecteurs français », il conclut ainsi :

Croyez que, lorsque des hommes d'un goût supérieur ont employé des moyens si ingénieux pour arriver à un but inconnu, ce but doit être digne d'eux. S'ils parlent d'une jouissance éthérée de la musique, croyez que le son a, en effet, un pouvoir sur l'âme que vous n'avez pu éprouver; et que, sans passer par le raisonnement, sans que les idées puissent rendre compte des sensations, cette harmonie, dont vous voyez la mécanique sans en sentir le pouvoir, est une grande révélation des secrets de la Nature, une mystérieuse association de l'âme avec le Créateur.

L'harmonie du langage est, en effet, autant que celle des instruments, une force inconnue.... Notre langue, tout égale, sourde, sans violence dans les consonnes, sans mélodie dans les voyelles, parle puissamment à l'esprit, comme la plus logique de toutes, la plus claire, la plus forte, mais elle n'agit point sur les sens. (Chap. XL.)

Rien de plus clair, on le voit : la littérature française est isolée pour lui dans l'histoire; toutes les autres sont romantiques, elle seule est classique; et son idéal ayant suffisamment régné, le temps est venu d'y substituer enfin celui des autres. Telle était bien la pensée de Mme de Staël. Mais il y a chez Sismondi quelque chose de plus net, quelque chose de plus radical : c'est que la littérature française aurait égaré l'Europe entière ; et que la constitution d'une littérature nouvelle, dont on recon-

nait les linéaments dans les littératures du Midi et dans celles du Nord, dans la littérature française du Moyen Age elle-même, est au prix d'un abandon du Classicisme; et le classicisme c'est la littérature française.

Quel était cependant le succès de ces idées? C'est ce que je ne saurais dire au juste. Si jamais années furent défavorables à la diffusion des idées littéraires, ce furent bien 1813, 1814, 1815 : la politique faisait rage et les mondains s'amusaient, mais on ne devait guère lire. On ne voyait guère aussi dans les leçons de Schlegel ou de Sismondi le prolongement des idées de Mme de Staël. Mais enfin il est permis de croire que tout cela faisait masse ensemble, et que la jeunesse d'alors s'en imprégnait.

Il y avait d'ailleurs à Paris, pour mettre ces idées en circulation, un homme dont nous retrouverons l'occasion de parler, mais dont je dois dire ici quelques mots. C'est Claude Fauriel (1772-1844), un Français celui-ci, de Saint-Étienne. Ce fut surtout un érudit, un philologue, et, si nous en croyons Sainte-Beuve, Victor Leclerc, E. Renan, l'un des hommes de son temps qui aurait jeté le plus d'idées dans la circulation. Il était lui aussi des amis de Mme de Staël, sur laquelle il avait écrit, dans *La Décade*, pour y faire l'éloge de sa *Littérature*; à laquelle il avait rendu de grands services, comme secrétaire de Fouché; et avec laquelle enfin il devait conserver d'étroites relations. Mais, n'aimant pas beaucoup le monde, il était plus indépendant d'elle que Schlegel ou Sismondi, et par suite la nature de son influence a été plutôt parallèle à celle de Mme de Staël, qu'elle n'en a découlé, comme avaient fait les deux autres.

Ce qu'il avait de commun avec elle, et avec eux, c'était une connaissance approfondie des littératures étrangères, avec quelque chose naturellement de plus français et qui sentait son XVIIIe siècle. Il avait d'ailleurs peu produit, à la date où nous sommes, et nous ne trouvons de lui alors qu'une *Préface* à citer; mais cette *Préface* est quelque chose d'essentiel en son genre. Il l'a écrite en 1810, pour servir d'introduction au poème d'un de ses amis, *La Parthénéide* du danois Baggesen. Il faut convenir que le poème est étrange : en voici l'analyse : trois sœurs voyagent en Suisse, et vont à la Jungfrau; un étranger les guide. Baggesen s'attache à donner le sentiment, l'impression de la montagne. Tout un chant de son poème, le chant VII, est rempli par le Dieu du Vertige; ailleurs il peint également, avec une sincérité touchante, le Dieu de l'Hiver.... Mais la *Préface* est intéressante : ce n'est rien de moins, en effet, qu'une tentative pour substituer à l'ancienne distribution ou classification des genres, fondées sur leurs caractères, une classification fondée sur la nature des impressions excitées.

Sans discuter ici la justesse de cette idée, nous devons en remarquer la concordance avec celles de Schlegel et de Mme de Staël : évidemment Fauriel est de leur bord, sinon de leur coterie. Il a reçu la même impression qu'eux des littératures étrangères; il travaille avec eux à un renouvellement. A une littérature objective il demande que succède une littérature subjective, et qu'écrivant pour lui-même d'abord, le poète ne se préoccupe que de l'originalité de ses impressions.

Arrêtons-nous ici. Parallèlement aux deux courants

que nous avions reconnus, nous en avons constaté un troisième. Entre l'opposition des néo-chrétiens et des idéologues une nouvelle école s'insinue, dont les principes sont plus larges que ceux de la seconde, et plus libéraux que ceux de la première; qui tend, entre les droits de la Religion et les droits de la Philosophie, à affirmer les droits de l'Art pur en ne lui donnant pour objet et pour fin que lui-même; qui n'est encore qu'une école de critique, mais dont les poètes vont bien vite s'inspirer.

Mais avant de la voir porter ses conséquences, il nous faut maintenant mesurer, tandis qu'elle se formait, l'accroissement des deux autres, par l'étude des *Martyrs*.

CHAPITRE X

LES MARTYRS

Il est souvent nécessaire, dans l'histoire de la littérature, de morceler l'étude que l'on fait d'un écrivain : car c'est le seul moyen de tenir compte du temps et des influences successives, qui ont pu s'exercer sur lui.

Pour Chateaubriand, il ne paraît pas douteux que les critiques, les attaques, dont le *Génie* avait été l'objet l'avaient ancré dans ses propres idées, et lui avaient inspiré le désir de les affirmer de nouveau, d'en faire, pour ainsi dire, la preuve. Cette preuve fut le « poème » des *Martyrs*.

Après le *Génie*, sa carrière s'était annoncée brillante. Le Premier Consul avait vu en lui un homme qu'il importait de s'attacher. Et Chateaubriand était parti pour Rome, en qualité de secrétaire d'ambassade, auprès de l'oncle de Bonaparte, le cardinal Fesch. Dans ce poste, il commet quelques étourderies, et recueille quelques impressions, dans les musées :

Buste de Julien : front petit et étroit.

. . . .

Un bas relief : Endymion dormant assis sur un rocher : sa tête est penchée dans sa poitrine, et un peu appuyée sur le bois de sa lance, qui repose sur son épaule gauche....

(*Voyage en Italie*, 23 décembre 1803.)

ou dans la campagne romaine :

Figurez-vous quelque chose de la désolation de Tyr et de Babylone, dont parle l'Écriture; un silence et une solitude aussi vastes que le bruit et le tumulte des hommes qui se pressaient jadis sur ce sol.... Vous y apercevez çà et là quelques bouts de voies romaines, dans des lieux où il ne passe plus personne, quelques traces desséchées des torrents de l'hiver : ces traces, vues de loin, ont elles-mêmes l'air de grands chemins battus et fréquentés, et elles ne sont que le lit désert d'une onde orageuse qui s'est écoulée comme le peuple romain. A peine découvrez-vous quelques arbres, mais partout s'élèvent des ruines d'aqueducs et de tombeaux....

(*Lettre à M. de Fontanes*, 10 janvier 1804.)

On le nomme résident de France à Neuchâtel. En 1804, il donne sa démission, à l'occasion de l'assassinat du duc d'Enghien. Bonaparte ne lui en veut pas : il ne le considère pas, d'ailleurs, comme un esprit redoutable analogue à Mme de Staël. — En 1805, Chateaubriand entreprend ce voyage en Palestine, qui devait lui fournir des éléments pour *Les Martyrs*, et la matière de l'*Itinéraire*. — Rentré en 1807, il écrit dans *Le Mercure*, à propos d'un insignifiant *Voyage en Espagne* de Laborde, un article virulent contre l'Empire et l'Empereur :

C'est en vain que Néron prospère, Tacite est déjà né dans l'Empire....

Napoléon en manifesta d'abord quelque colère, puis se borna à modifier la rédaction du *Mercure*. Bientôt après, il marqua son désir de voir Chateaubriand entrer

à l'Institut. L'élection eut lieu en 1811, mais la réception fut ajournée, à cause du ton et du tour que le récipiendaire avait cru devoir donner à son discours :

Marie-Joseph Chénier adora la liberté : pouvons-nous lui en faire un crime?

Je ne dirais rien de l'*Itinéraire,* qui n'est qu'un journal de voyage, parfois inexact, et où sont esquissées les descriptions qui s'étaleront en tableaux dans *Les Martyrs*. Chateaubriand crut opportun de ne publier l'*Itinéraire* qu'après son épopée. — Tenons-nous-en aux *Martyrs*.

Chateaubriand, dans sa *Préface*, a marqué nettement l'intention selon laquelle il avait composé le livre :

J'ai avancé, dans un premier ouvrage, que la religion chrétienne me paraissait plus favorable que le paganisme au développement des caractères et au jeu des passions dans l'épopée. J'ai dit que le *merveilleux* de cette religion pouvait peut-être lutter contre le *merveilleux* emprunté de la mythologie. Ce sont ces opinions, plus ou moins combattues, que je cherche à appuyer par un exemple.

L'intention est encore soulignée par le sous-titre de l'ouvrage : *Les Martyrs*, ou *Le Triomphe de la Religion chrétienne*. Nous voilà bien et dûment avertis : nous avons affaire à une œuvre sinon artificielle, du moins calculée et voulue.

Les défauts des *Martyrs* sont évidents, parfois choquants. Certains, — et ce sont les plus négligeables, — tiennent à l'époque plus qu'à l'écrivain. L'excès, l'abus de l'érudition, est un de ceux-là. Chateaubriand ne peut nommer un lieu de l'Italie ou de la Grèce sans nous instruire aussitôt des légendes qui s'y rattachent. Il décrit sans cesse, comme Delille et son école, et souvent il détaille plutôt qu'il ne peint.

La « prose poétique » des *Martyrs*, issue des essais de prose rythmée de Bayrac, à la fin du XVIIIe siècle, a étonné, ou scandalisé certains lecteurs de 1809. Nous n'y voyons plus guère aujourd'hui qu'un exercice, souvent très heureux d'ailleurs, par exemple dans ce pastiche d'Homère :

C'était une de ces nuits dont les ombres transparentes semblent craindre de cacher le beau ciel de la Grèce : ce n'étaient point des ténèbres, c'était seulement l'absence du jour. L'air était doux comme le lait et le miel, et l'on sentait à le respirer un charme inexprimable.... Alcyon gémissait doucement sur son nid, et le vent de la nuit apportait à Cymodocée les parfums du dictame et la voix lointaine de Neptune ; assis dans la vallée, le berger contemplait la lune au milieu du brillant cortège des étoiles, et il se réjouissait dans son cœur.

(*Martyrs*, livre I.)

Mais il y a, dans *Les Martyrs*, d'autres défauts plus importants. L'un des premiers est celui sur lequel Esménard dans *Le Mercure*, et Hoffmann dans le *Journal de l'Empire* (*Les Débats*), ont insisté : depuis Homère jusqu'à Voltaire, une tradition inviolée voulait que le poète épique prît comme héros un personnage historique. Or Eudore, pour être représentatif, n'en est pas moins imaginaire ; de même Démodocus, Cymodocée, Velléda, sont inventés par Chateaubriand. Pourquoi, voulant peindre les « martyrs » des premiers temps du Christianisme, n'avoir pas choisi un de ces martyrs mêmes, très historique, très réel?

Autre reproche, dû celui-ci à Vinet. L'auteur du *Génie* n'est pas un poète comme tel autre : ses idées, ou les conséquences que l'on peut tirer de son poème, intéressent l'apologétique. Dès lors, comment ne pas contester ou blâmer dans *Les Martyrs* le rôle de médiateurs

donné à Eudore et à Cymodocée? Comment l'immolation au Colisée de ces deux époux représentant l'un le Christianisme, l'autre le Paganisme fraîchement converti, peut-elle être donnée comme la condition voulue de Dieu pour le triomphe de l'Église, et pour le règne de Constantin?

Enfin, le caractère des descriptions est trop composite. Lorsque Velléda apparaît à Eudore, dans le souterrain de la forteresse,

elle tenait à la main une de ces lampes *romaines* qui pendent au bout d'une chaîne d'or. Ses cheveux blonds, relevés à *la grecque* sur le sommet de sa tête, étaient ornés d'une couronne de verveine, plante sacrée parmi les *druides*.

(Livre X.)

Dans le palais de Galérius sont réunis « tous les chefs-d'œuvre de la Grèce » :

Le *Mercure* de Zénodore..., la *Joueuse de flûte* de Lysippe..., la *Vénus* de bronze de Praxitèle..., sa *Matrone en larmes* et sa *Phryné dans la joie*..., la *Lionne sans langue*..., la statue du *Désir*..., celle de *Mars en repos* et de *Vesta assise*....

et la description se poursuit par une énumération de tableaux ! Tout cela est trop chargé, et trop entassé pêle-mêle.

D'où viennent ces défauts?

C'est ici qu'a sa place la question du « merveilleux chrétien ». En ce domaine, Chateaubriand est bien vraiment notre justiciable, et nous pouvons lui demander compte de la supériorité qu'il a pu donner à la « mythologie » chrétienne, si l'on peut dire, sur la mythologie de la Fable.

Or ses descriptions du Paradis et de l'Enfer semblent très artificielles, et très froides :

Des jardins délicieux s'étendent autour de la radieuse Jérusalem. Un fleuve découle du trône du Tout-Puissant; il arrose le céleste Éden, et roule dans ses flots l'amour pur et la sapience de Dieu. L'onde mystérieuse se partage en divers canaux qui s'enchaînent, se divisent, se rejoignent, se quittent encore, et font croître, avec la vigne immortelle, le lys semblable à l'épouse, et les fleurs qui parfument la couche de l'époux....

(Livre III.)

Tel qu'on voit au sommet du Vésuve une roche calcinée suspendue au milieu des cendres; si le soufre et le bitume rallumés dans la montagne obscurcissent le soleil, font bouillonner la mer et chanceler Parthénope comme une bacchante enivrée, alors la cime du volcan change sa forme mobile, la lave s'affaisse, la pierre roule et rentre en grondant au fond des entrailles brûlantes qui l'avaient rejetée : ainsi Satan, vomi par l'enfer, se replonge dans le gouffre béant....

(Livre VIII.)

Et je ne dis rien de l'Ange qui s'entremet pour favoriser les amours d'Eudore et de Cymodocée!

Les défauts proviennent, en outre, du caractère romanesque et idyllique de l'ouvrage, ou, ce qui revient au même, de la pauvreté d'idées de Chateaubriand, et de son peu de profondeur. Il n'a pris de son sujet que les côtés extérieurs, superficiels, plastiques.

Les défauts procèdent enfin d'une troisième cause : le manque de sincérité de l'auteur. Dans le merveilleux chrétien, sinon dans le Christianisme lui-même, Chateaubriand ne voit guère alors qu'une source d'émotions poétiques. Sismondi, qui l'avait bien connu, nous l'affirme : l'auteur des *Martyrs* croyait une religion nécessaire à l'État, tenait, en elle, à de beaux souvenirs; mais son sentiment, qui dominait lorsqu'il écrivait, n'était pas d'accord avec sa raison. Il avait la sincérité sentimentale, facile, ardente à l'occasion, de Rousseau.

Il n'avait pas la conviction de la raison plus méritoire et souvent plus froide. Or il se complaît aux jeux de sa propre sensibilité, et il veut agir sur l'imagination plus que sur la raison de ses lecteurs.

*
* *

C'est en effet du point de vue de l'imagination et de la sensibilité, qu'il faut envisager *Les Martyrs*, pour bien apercevoir leurs beautés.

On y remarquera d'abord un sens extrêmement fort et net de la couleur historique, ou, comme l'on dit d'ordinaire, de la couleur locale. Ce n'est plus ici l'exotisme d'*Atala*, imité de Bernardin de Saint-Pierre : ce sont des tableaux différents de civilisations différentes. Chateaubriand donne un aspect tout autre à Rome et à la Gaule, aux Grecs et aux Francs.

Voici les Grecs :

O riant génie de la Grèce, qu'aucun malheur ne peut étouffer, ni peut-être aucune leçon instruire! C'était une députation des Athéniens aux fêtes de Délos. Le vaisseau déliaque, couvert de fleurs et de bandelettes, était orné des statues des dieux; les voiles blanches, teintes de pourpre par les rayons de l'aurore, s'enflaient aux haleines des zéphyrs, et les rames dorées fendaient le cristal des mers....

(Livre IV.)

Et voici Rome :

La grandeur de l'horizon romain se mariant aux grandes lignes de l'architecture romaine; ces aqueducs, qui, comme des rayons aboutissant à un même centre, amènent les eaux au peuple-roi sur des arcs de triomphe; le bruit sans fin des fontaines; ces innombrables statues..., ces monuments de tous les âges et de tous les pays...; je ne sais quelle beauté dans la lumière, les vapeurs et le dessin des montagnes; la rudesse même du cours

du Tibre, les troupeaux de cavales demi-sauvages qui viennent s'abreuver dans ses eaux : cette campagne que le citoyen de Rome dédaigne maintenant de cultiver, se réservant à déclarer, chaque année, aux nations esclaves, quelle partie de la terre aura l'honneur de le nourrir ; que vous dirai-je enfin? Tout porte à Rome l'empreinte de la domination et de la durée.

(Livre IV.)

Et voici enfin les Francs, dans un passage demeuré célèbre :

Parés de la dépouille des ours, des veaux marins, des urochs et des sangliers, les Francs se montraient de loin comme un troupeau de bêtes féroces. Une tunique courte et serrée laissait voir toute la hauteur de leur taille, et ne leur cachait pas le genou.

Ces barbares, fidèles aux usages des anciens Germains, s'étaient formés en coin, leur ordre accoutumé de bataille. Le formidable triangle, où l'on ne distinguait qu'une forêt de framées, de peaux de bêtes et des corps demi-nus, s'avançait avec impétuosité, mais d'un mouvement égal, pour percer la ligne romaine....

Sur une grève, derrière cet essaim d'ennemis, on apercevait leur camp, semblable à un marché de laboureurs et de pêcheurs ; il était rempli de femmes et d'enfants, et retranché avec des bateaux de cuir et des chariots attelés de grands bœufs....

Les Martyrs ont encore un autre mérite : leur valeur lyrique. J'appelle lyrisme la tendance d'un auteur à se mettre tout entier dans son œuvre, à ne rien présenter qui ne soit, pour ainsi dire, teinté des couleurs de son propre tempérament. Or Chateaubriand a toujours éprouvé lui-même les impressions qu'il prête à ses personnages ; ou plutôt les impressions et la personnalité même de ses héros ne sont qu'un tissu de ses souvenirs. Voilà pourquoi le récit d'Eudore est si attachant. Ce sont des souvenirs de l'armée de Condé qu'il nous présente parfois :

Épuisé par les travaux de la journée, je n'avais, durant la nuit, que quelques heures pour reposer mes membres fatigués. Souvent il m'arrivait, pendant ce court repos, d'oublier ma nouvelle fortune; et lorsque aux premières blancheurs de l'aube les trompettes du camp venaient à sonner l'air de Diane, j'étais étonné d'ouvrir les yeux au milieu des bois....

... L'amour de la patrie se ranimait au fond de mon cœur; l'Arcadie se montrait à moi dans tous ses charmes. Que de fois, durant les marches pénibles, sous les pluies et dans les fanges de la Batavie; que de fois, à l'abri des huttes des bergers où nous passions la nuit...; que de fois, dis-je, avec de jeunes Grecs exilés comme moi, je me suis entretenu de notre cher pays!...

(Livre VI.)

Il n'est pas jusqu'aux assemblées des Gaulois, décrites au Liv. IX, qui ne donnent à penser que Chateaubriand, pour les dépeindre, se rappelle certaines scènes d'opéra qu'il a pu voir à Paris :

La foule se dispersa sur les bruyères, et les flambeaux s'éteignirent; seulement, quelques torches, agitées par le vent, brillaient encore çà et là dans la profondeur des bois, et l'on entendait le chœur lointain des bardes qui chantaient, en se retirant, ces paroles lugubres :

« Teutatès veut du sang... »

La partie la plus lyrique des *Martyrs* est l'épisode de Velléda, qui suffirait à sauver de l'oubli le poème tout entier. Par le mystère adroit dont Chateaubriand l'a entourée, par la vertu qu'elle a de représenter la terre gauloise dans ce récit tout grec et tout romain, Velléda reste une des plus belles figures créées par le Romantisme, et la plus belle à coup sûr des *Martyrs*. C'est que l'auteur y a mis ses souvenirs et ses sentiments, et qu'il y a fait revivre Mme de Beaumont, et que son amour pour Mme de Custine, ou l'amour de Mme de Custine pour lui, a contribué aussi à lui en inspirer l'idée.

La blancheur de ses bras et de son teint, ses yeux bleus, ses lèvres de rose, ses longs cheveux blonds, qui flottaient épars, annonçaient la fille des Gaulois et contrastaient, par leur douceur, avec sa démarche fière et sauvage.

(Livre IX.)

Eudore se laisse aimer, selon l'attitude que Chateaubriand a toujours préférée pour lui-même en amour.

Enfin, une grande beauté des *Martyrs* consiste dans la hauteur de l'imagination. Chateaubriand excelle à se représenter le grandiose, et à l'exprimer noblement. Nous avons vu avec quelle aisance souveraine il décrit les lignes majestueuses de l'horizon romain; le combat des Romains et des Francs abonde en traits analogues : je n'en citerai qu'un, la silhouette, ou en quelque sorte la statue de Mérovée dressée au-dessus du champ de carnage :

Mérovée avait fait un massacre épouvantable des Romains. On le voyait debout sur un immense chariot... chargé d'horribles dépouilles, traîné par trois taureaux dont les genoux dégouttaient de sang et dont les cornes portaient des lambeaux affreux.... Mérovée, rassasié de meurtres, contemplait, immobile, du haut de son char de victoire, les cadavres dont il avait jonché la plaine.

Et je ne dis rien des autres mérites du poème : de l'harmonie de la composition, ni du style, qui est une création perpétuelle.

*
* *

Malgré toutes ces beautés, *Les Martyrs* furent accueillis par la critique avec une faveur sensiblement moins marquée que le *Génie*. Les articles dont Chateaubriand conserva le souvenir le plus amer sont ceux d'Hoffmann, qui releva une contradiction entre la théorie du *Génie*

et l'exemple fourni par *Les Martyrs* en faveur du « merveilleux chrétien ».

Si nous essayons maintenant de préciser l'influence du livre, nous trouvons *Les Martyrs* à la source de la vocation historique d'Augustin Thierry, comme celui-ci l'a déclaré formellement :

Ce moment d'enthousiasme fut peut-être décisif pour ma vocation à venir.

Lamartine, dans *Le Passé*, s'est souvenu du récit d'Eudore :

Combien de fois près du rivage
Où Nisida dort sur les mers,
La beauté crédule ou volage
Accourut à nos doux concerts !
Combien de fois la barque errante
Berça sur l'onde transparente
Deux couples par l'amour conduits !

Et Eudore avait dit :

Hélas ! nous poursuivions nos faux plaisirs. Attendre ou chercher une beauté coupable, la voir s'avancer dans une nacelle, et nous sourire du milieu des flots, voguer avec elle sur la mer dont nous semions la surface de fleurs.... telle était l'occupation de nos jours....

(Livre V.)

Dans les *Odes et Ballades*, Hugo emprunte certains détails de son *Chant du Cirque* au tableau du Colisée, dans le dernier livre des *Martyrs*.

Des portes tout à coup les gonds d'acier gémissent,
La foule entre en froissant les grilles qui frémissent,
Les panthères dans l'ombre ont tressailli d'effroi,
Et, poussant mille cris qu'un long bruit accompagne,
Comme un fleuve épandu de montagne en montagne,
De degrés en degrés roule le peuple-roi.

Les deux chaises d'ivoire ont reçu les édiles.
L'hippopotame informe et les noirs crocodiles
Nagent autour du cirque en un large canal;
Dans leur cage de fer les cinq cents lions grondent.
. . . .

Rouvrons maintenant *Les Martyrs* :

Cependant le peuple s'assemblait à l'amphithéâtre de Vespasien.... La foule, vomie par les portiques, montait et descendait le long des escaliers extérieurs, et prenait son rang sur les marches revêtues de marbre.... Dans un canal creusé autour de l'arène nageaient un hippopotame et des crocodiles; cinq cents lions, quarante éléphants, des tigres, des panthères rugissaient dans les cavernes de l'amphithéâtre....

(Livre XXIV.)

Enfin, Vigny a pris dans l'épisode de Velléda l'idée même de sa *Maison du Berger* :

Je n'ai jamais aperçu au coin d'un bois la hutte roulante d'un berger sans songer qu'elle me suffirait avec toi....

Sur Flaubert enfin et son école, c'est par *Les Martyrs* que Chateaubriand exercera son influence : *Salammbô*, avec ses descriptions, son érudition, sa couleur locale et historique, est issue des *Martyrs*.

Cependant Chateaubriand va renoncer aux ouvrages de l'imagination; il leur préfère désormais « le tableau sévère de la vérité », c'est-à-dire les études d'histoire, puis les agitations et l'action de la politique. Ses contemporains, eux aussi, passent « l'âge des illusions » : et leur intérêt va désormais à des écrivains austères : Bonald, de Maistre, Lamennais.

CHAPITRE XI

LA RENAISSANCE RELIGIEUSE : LOUIS-GABRIEL-AMBROISE DE BONALD (1754-1840).

Aussi longtemps qu'avait duré l'Empire, on l'a assez vu par l'exemple de Chateaubriand et de Mme de Staël, il était difficile de toucher à certaines questions, de les traiter à fond, ou même de les effleurer seulement. Et d'ailleurs, autant ou plus que la compression de la police impériale, la grandeur des événements, leur importance épique, avaient gêné la liberté de penser et les loisirs d'écrire. L'une des premières conséquences de la Restauration fut de rendre l'essor aux écrivains, et particulièrement à tous ceux qui croyaient voir dans le rétablissement des Bourbons la fin de la Révolution.

Il semblait en effet qu'ils eussent ramené avec eux quelque chose de l'Ancien Régime; qu'après vingt-cinq ans d'ébranlement la société française ou européenne même eût retrouvé son équilibre, et que, les conquêtes utiles de la Révolution étant d'ailleurs garanties par la Charte ou par la force des choses, il n'y eût plus qu'à rétablir ce que la tourmente avait emporté dans sa

fureur, de bon, de légitime, d'essentiel à l'ordre social : l'autel à côté du trône, la Religion à côté de la Royauté, le droit de Dieu et le droit du Prince.

L'auteur du *Génie* l'avait bien essayé; mais ni la nature de son talent, qui était surtout d'un artiste ou d'un poète, et nullement d'un philosophe et d'un théologien, ni l'autorité que conservaient les survivants du XVIIIe siècle, ni les circonstances, ne lui avaient permis d'y réussir. Je ne reviens pas sur ce qui lui manquait d'ailleurs, de profondeur ou d'âpreté dans la conviction, et, non certes de courage, mais de désintéressement.

Aussi, tandis qu'il se jetait à corps perdu dans la politique, allait-il passer la main, pour ainsi dire, et laisser l'honneur de l'entreprise à trois hommes, dont les deux premiers avaient écrit avant lui : le vicomte de Bonald, le comte J. de Maistre, l'abbé de Lamennais. — Si je donne à tous trois leurs titres, c'est qu'une partie de leurs idées leur vient de leur naissance et de leur éducation.

Louis-Gabriel-Ambroise de Bonald (1754-1840) est, de beaucoup, le moins écrivain, le moins éloquent ou le moins lyrique des trois; il est le plus « réactionnaire »; il n'est assurément pas le moins original, ni surtout le moins sincère, le moins probe. Jamais homme n'a moins donné à la phrase, ni n'a cru plus à la puissance des idées et du raisonnement.

Après avoir servi, dans sa jeunesse, comme officier aux mousquetaires, il s'était fixé dans son pays natal; puis il l'avait quitté, quand il avait vu la Révolution tourner contre ses espérances; il s'était réfugié en

Suisse, à Constance, où il avait écrit son premier ouvrage, la *Théorie du Pouvoir* (1796). Interdit en France, mis au pilon, l'ouvrage était parvenu à Bonaparte, et il ne lui avait point déplu; puisque bientôt après Bonald était rayé de la liste des Émigrés, et qu'il devait plus tard recevoir un poste dans l'Université. — A la *Théorie du Pouvoir* avait succédé la *Législation primitive* (1802). — Lié d'amitié avec Chateaubriand et Fontanes, Bonald était devenu rédacteur au *Mercure*; et de 1806 à 1810 il y écrivit des articles littéraires, parmi lesquels il y en a qui veulent être lus. — En 1818, il publie des *Observations sur un ouvrage de Mme de Staël relatif à la Révolution française*, et des *Recherches philosophiques sur les premiers objets des connaissances morales*. — La liste sera complète si l'on ajoute la *Démonstration du principe constitutif de la société* (1840).

On ne le lit plus guère de nos jours[1], et son nom serait tombé dans l'oubli, sans deux mots, deux formules devenues inséparables de son souvenir :

> L'homme est une intelligence servie par des organes.

et

> La littérature est l'expression de la société.

Mais il vaut mieux que cela; et, si l'on peut lui reprocher une manière d'écrire trop sévère, trop semblable à celle des philosophes qu'il combat; une confiance robuste, mais naïve, dans le pouvoir de ses formules, et conséquemment quelque étroitesse d'esprit; enfin, si sans doute il a peu d'idées; on ne peut lui

1. Brunetière écrivait ceci en 1892.

refuser ni une probité absolue d'écrivain, ni une perspicacité qui lui a permis de bien voir le danger, ni surtout une force de systématisation, qui fait de lui le véritable théoricien de la Restauration.

Il ne cache pas non plus ses desseins, et dès son premier écrit il a nettement défini son objet, qui est de combattre *L'Esprit des Lois* et le *Contrat social*, l'un parce que « antireligieux, antipolitique, antisocial »; l'autre parce que ouvrage d'un « homme d'imagination ».

Comment s'y est-il pris?

Quels arguments a-t-il opposés à ses grands adversaires?

Dans quelle mesure a-t-il réussi?

Ce qu'il a d'abord attaqué en eux, c'est l'hypothèse d'un « état de nature »; et, du même coup, le déterminisme physique du premier, l'auteur de *L'Esprit des Lois*, et la croyance de l'autre à la bonté, ou à la spontanéité de l'homme. L'homme, dit Bonald, n'a inventé ni le langage, ni la société, ni la civilisation. Ni le langage : parce que pour parler il faut penser, et que pour penser il faut parler; de même que pour vivre il faut que le sang circule, mais il ne circule que dans les êtres vivants. Ni la société : parce que la sociabilité fait partie de notre définition même, et que l'éducation de l'enfant, la nature du rapport des sexes dans l'espèce humaine, le développement de l'homme, ne se conçoivent pas en dehors de la société, pas plus que le rayon ne se conçoit sans la circonférence, ni la partie sans le tout. La société est un fait primitif, et primitif parce que nécessaire. Enfin on ne peut pas dire que l'homme ait inventé la civilisation, si la civilisation, n'étant que la suite ou la

conséquence de la tendance qu'il a vers la réalisation de ses instincts, lui est aussi nécessairement inhérente qu'à la fourmi le fait de creuser ses galeries, ou à l'abeille de former ses alvéoles.

Mais peut-être qu'on peut faire une autre hypothèse, et que civilisation, société, pensée, on peut imputer tout cela aux forces de la nature? — Non, répond Bonald. Car ou bien ces forces sont tout à fait extérieures à nous, ou elles sont internes. Dans le premier cas, il semble suffisant à Bonald de contester l'influence du climat; il est possible, dit-il, que cette influence modifie certains traits de la figure humaine; mais « qu'on ne dise pas qu'il faut des lois différentes suivant les différents climats »; si les Chinois et les Japonais ont des lois, c'est qu'en tant qu'hommes, en tant qu'êtres susceptibles des mêmes passions que nous, ils sont susceptibles des mêmes fautes, des mêmes délits, des mêmes crimes. — S'agirait-il de forces internes? L'homme a-t-il au dedans de lui-même une énergie spontanée qui le pousse à se perfectionner? Non, répond Bonald : car rien n'est absolument spontané, ni dans l'ordre physique, ni dans l'ordre intellectuel.

Et quelle conclusion tire-t-il de là?

C'est que le fondement de la société est le même que celui de la Religion, ou, si peut-être l'on aime mieux, que la Religion est la condition de la société.

Le Créateur, en instruisant les premiers hommes dans l'art de vivre, qui comprend toutes les sciences physiques, et dans la religion, qui comprend toutes les sciences morales, a donné, dans leur personne, au genre humain, les éléments de toutes les connaissances physiques et morales, qui ont été développées plutôt qu'inventées dans chaque société....

(*Recherches philosophiques*, ch. VI.)

J'ai traité à la fois de la société religieuse et de la société politique, parce que je crois leur union aussi nécessaire pour constituer le corps civil ou moral, que la simultanéité de la volonté et de l'action est nécessaire pour constituer le moi humain.

(*Théorie du Pouvoir*, Disc. Prélim.)

Le pouvoir est donc préexistant à toute société, puisque le pouvoir constitue la société, et qu'une société sans aucun pouvoir, sans aucune loi ne pourrait jamais se constituer. Il est donc vrai de dire que le pouvoir est primitivement de Dieu....

(*Ibid*, ch. III.)

Il s'ensuit que toute société qui ne se conforme pas à sa condition se met, pour ainsi dire, hors du plan de la Création, se mutile ou s'anéantit elle-même de ses propres mains, à la façon d'un homme qui voudrait vivre sans respirer et sans manger. Elle peut durer, plus ou moins. Elle peut faire comme on dit aujourd'hui, le geste d'exister, elle peut retenir une apparence de vie, elle peut tromper un observateur superficiel. Elle n'en est pas moins atteinte au centre de son existence, et condamnée à périr ou à se transformer. Et il s'ensuit enfin que par une dernière démarche dialectique, l'existence de la société prouve la vérité de la Religion :

La société en général, c'est-à-dire l'ordre général des êtres sociaux et de leurs rapports, est exprimée dans cette proportion générale : « Le pouvoir est au ministre comme le ministre est au sujet » : proportion qui n'est que la traduction en langage particulier à la société de cette autre proposition générale... : « La cause est au moyen ce que le moyen est à l'effet ». Le *pouvoir*, le *ministre*, le *sujet* s'appellent les *personnes* de la société.

Cette proposition générale, traduite dans la langue particulière de la société religieuse, devient celle-ci : « Dieu a envoyé son fils, comme son fils envoie des ministres... ».

(*Législation primitive*, livre I, ch. IX.)

Assurément, rien de tout cela n'est très irréfutable,

ni même, peut-être, très solide, et les objections pourraient s'élever nombreuses. Mais enfin tout cela forme un ensemble assez imposant, habilement lié, dont la systématisation n'est pas d'un esprit médiocre, et dont quelques parties valent la peine d'être retenues. C'est ainsi que Bonald a très bien vu que l'évolutionnisme était, déjà en 1818, le danger de l'avenir. Et seul de ses contemporains il a parlé de la *Philosophie zoologique* de Lamarck, par une perspicacité dont il faut lui savoir gré. — C'est encore ainsi qu'avant l'explosion du Romantisme, il a très bien vu la menace prochaine de l'individualisme, et qu'il importait de rappeler ses compatriotes au respect de l'institution sociale, de raviver chez nous l'idée de la solidarité nationale. — Il a cru au pouvoir des idées, à celui des mœurs; il a montré avec force que la société était une conquête sur la nature :

Et qu'on ne dise pas que si les hommes portent dans la société leurs passions, ils y portent aussi leur raison et leur bonté; car s'ils avaient seulement autant de raison que de passion, c'est-à-dire autant de force qu'ils ont de faiblesse, ils n'auraient besoin d'aucun culte, d'aucun gouvernement, d'aucun état public de société. Mais la société publique est le moyen nécessaire de la conservation du genre humain, puisqu'elle est le pouvoir qui réprime les passions destructives des hommes. La société est donc réglée et ordonnée par la raison de l'Être suprême.... Bien loin que les hommes livrés à eux-mêmes eussent consenti à se placer dans un état qui exige le sacrifice de leurs passions personnelles; placés forcément dans cet ordre social..., ils se refusent à ce sacrifice, retiennent, chacun à part soi, cette mise commune, semblables à des associés infidèles, profitent pour se nuire les uns aux autres des affaires qui les rapprochent, et s'oppriment réciproquement, partout où ils ne portent dans la communauté que ce qu'ils ont chacun de raison et de bonté.

(*Théorie du Pouvoir*, ch. II.)

Peut-être l'œuvre de Bonald aurait-elle plus immédiatement exercé toute son influence, si elle avait été moins abstraite d'apparence, moins dogmatique, plus vibrante, comme l'ont été l'œuvre de J. de Maistre et celle de Lamennais.

CHAPITRE XII

LA RENAISSANCE RELIGIEUSE :
JOSEPH DE MAISTRE

S'il était permis de faire une supposition presque sacrilège, et d'ailleurs contradictoire au fond; si l'on pouvait se représenter Bossuet grand seigneur, aristocrate ou patricien jusque dans les moelles; si l'on pouvait un moment le dépouiller de son bon sens, et lui prêter, à lui qu'on a nommé le sublime orateur des idées communes, je ne sais quel goût du paradoxe et de la mystification; si l'on pouvait en lui distinguer le Français du chrétien, et le laver ainsi du reproche, — ou lui enlever l'honneur, car tout dépend ici du point de vue — d'avoir été trop gallican; enfin, si l'on supposait que son éducation, commencée dans la paix de son collège de province, se fût complétée par la lecture et la méditation de Platon, de Vico, de Bonnet, et par le spectacle troublant des événements de la Révolution et de l'Empire, on aurait Joseph de Maistre, l'auteur des *Considérations sur la France*, du *Pape*, et des *Soirées de Saint-Pétersbourg.* Car je viens d'énumérer tous les traits, ou à peu

près, par lesquels ils diffèrent, mais on va voir combien il y en a, de quelle nature, de quelle importance, par lesquels ils se ressemblent. Et, en vérité, ce n'est pas un « Voltaire retourné », qu'il faut qu'on appelle J. de Maistre, mais plutôt un « Bossuet corrompu ».

Il naquit à Chambéry, le 1er avril 1754. Il fut l'aîné de dix enfants, cinq filles et cinq garçons, parmi lesquels Xavier, l'auteur du *Voyage autour de ma chambre*, qui devait contribuer à l'illustration de leur nom par des qualités littéraires aussi différentes que possible de celles de son grand frère. Élevé chez les Jésuites, destiné à la magistrature, membre du Sénat de Savoie, sa vie n'offrit aucun événement jusqu'à la Révolution française. Mais en 1794, le voilà chassé de sa patrie, obligé de se séparer des siens, et de chercher refuge à Lausanne. Cet événement, qui l'atteignait si profondément, fut ce qui décida sa vocation d'écrivain. Et, en 1796, il faisait paraître ses *Considérations sur la France*, quasi contemporaines de la *Théorie du Pouvoir* et de l'*Essai sur les Révolutions*. Il compose alors quelques opuscules : un *Discours à Mme de Costa*, et *Cinq Paradoxes*, qui ne furent publiés qu'en 1851 : *le Duel n'est point un crime, les Femmes sont plus propres que les hommes au gouvernement, la Chose la plus utile est le jeu, le Beau n'est que convention et habitude, la Réputation des livres ne dépend point de leur valeur.* Voilà ce que ni Bossuet, ni Bonald n'auraient entrepris! Ils n'avaient pas cette préoccupation d'être spirituel, ce désir de tirer de la vérité même ce qu'elle ne contient pas, cette habitude de jongler avec les idées, qui ne laissent pas d'inquiéter sur la probité intellectuelle de ce défenseur prochain de la religion.

Rappelé par son roi en Sardaigne, régent de la Chancellerie royale, puis de là ministre plénipotentiaire à Saint-Pétersbourg, ce fut pendant ce long exil, dont sa très intéressante *Correspondance*, tant privée que diplomatique, nous a conservé l'histoire au jour le jour, qu'il composa son *Essai sur le principe générateur des constitutions politiques* (1810), son livre du *Pape*, sa *Traduction* d'un traité de Plutarque (1815), ses *Soirées* (1821), ses *Lettres sur l'Inquisition*, parues après sa mort, en 1822, et son *Examen sur la philosophie de Bacon* (1836).

Parmi ces divers ouvrages, nous n'en retiendrons que trois : *Les Considérations*, *Le Pape*, *Les Soirées*.

Une chose d'abord y est frappante, à savoir l'éclat, l'accent d'enthousiasme et d'autorité du style : Voyez le début des *Considérations* :

Nous sommes tous attachés au trône suprême par une chaîne souple qui nous retient sans nous asservir.

Ce qu'il y a de plus admirable dans l'ordre universel des choses, c'est l'action des êtres libres sous la main divine. Librement esclaves, ils opèrent tout à la fois volontairement et nécessairement : ils font réellement ce qu'ils veulent, mais sans pouvoir déranger les plans généraux. Chacun de ces êtres occupe le centre d'une sphère d'activité, dont le diamètre varie au gré de l'éternel géomètre qui sait étendre, restreindre, arrêter ou diriger la volonté sans altérer sa nature.

(*Considérations*, chap. I, *Des Révolutions*.)

ou encore ceci :

Aujourd'hui enfin, l'expérience se répète avec des circonstances encore plus favorables : rien n'y manque de tout ce qui peut la rendre décisive. Soyez donc bien attentifs, vous tous que l'histoire n'a point assez instruits. Vous disiez que le sceptre soutenait la tiare; eh bien! il n'y a plus de sceptre dans la grande arène, il est brisé et les morceaux sont jetés dans la boue....

(*Ibid.*, chap. V, *Caractère antireligieux de la Révolution française*.)

Un autre caractère des ouvrages de Joseph de Maistre n'est pas moins frappant : à vingt ou vingt-cinq ans d'intervalle, en se diversifiant ils se répètent, et, comme Bossuet, leur auteur, ayant de bonne heure arrêté les trois ou quatre points essentiels de sa croyance, n'a employé toute une vie d'études qu'à les approfondir ou à les fortifier, à chercher dans l'histoire entière de nouvelles raisons de s'y attacher plus fortement lui-même, à tâcher d'y réduire ce qu'il y avait de contradictoire. *Les Soirées* sont déjà dans *Les Considérations*. Rien n'est plus différent de la nature d'esprit de Voltaire, de Victor Hugo, de Lamennais ou de J.-J. Rousseau. Lui, Joseph de Maistre, il a été du premier jour tout ce qu'il devait être, et c'est le cas de répéter à son occasion le beau mot que son œuvre est « une pensée de jeunesse réalisée par l'âge mûr ».

Mais voici peut-être où la ressemblance avec Bossuet éclate tout à fait : Joseph de Maistre est, lui aussi, un théologien de la Providence. Quoique je n'aime pas à me citer moi-même, je renvoie pour Bossuet à tout ce que j'ai dit de sa philosophie, concernant l'action de Dieu mêlée dans les événements humains. De Maistre n'a pas fait autre chose; et tout ce qu'il a dit de la stérilité des constitutions écrites, du péché originel, de la guerre, quand il l'appelle divine, en elle-même, dans son fonds, dans ses conséquences, dans la gloire mystérieuse qui l'environne, dans la protection accordée aux grands capitaines; divine dans ses résultats, divine par l'indéfinissable force qui en détermine les succès, il ne tend qu'à démontrer le dogme de la Providence.

Au moment précis amené par les hommes et prescrit par la ustice. Dieu s'avance pour venger l'iniquité que les hommes ont jcommise contre lui....

... Y a-t-il, dans ce genre, un seul événement contraire aux plus évidents calculs de la probabilité, que nous n'ayons vu s'accomplir en dépit de tous les efforts de la prudence humaine?... Rien dans ce monde ne dépend plus immédiatement de Dieu que la guerre....

(*Soirées*..., VIIe entretien.)

A cette idée de la Providence, chez de Maistre comme chez Bossuet, se rattache toute la théologie, toute la morale, toute la politique. Et, à la vérité, ses raisonnements ne valent pas ceux de Bossuet, pour bien des raisons, et en particulier parce qu'il est paradoxal. Mais, comme Bossuet, il est chrétien, de ces chrétiens entiers et absolus dans leur croyance; pour lui, comme pour Bossuet, le désordre même prouve l'ordre, comme l'imparfait prouve le parfait; pour lui, toute religion est dans l'idée de la Providence. Et que l'on ne dise pas qu'il en est ainsi de tous les chrétiens! Non : la Providence n'est pas la même chose aux yeux de Bossuet et de de Maistre, et à ceux de Fénelon et de Chateaubriand. Mais surtout ce n'est pas sur la Providence que toutes les apologies du Christianisme sont fondées. Bonald fonde la sienne sur la société, Chateaubriand sur la beauté de la Religion, Lamennais sur une autre base encore.

On pourrait trouver encore d'autres ressemblances. Bossuet, en dépit de certaines apparences, est, de tous les prédicateurs chrétiens le plus philosophe peut-être, celui qui se contente le moins de la lettre de l'Écriture, et presque de l'Écriture elle-même, qui essaie le plus de généraliser les dogmes chrétiens, d'en faire les lois de

l'Humanité. Or, qui donc cherche la justification du Christianisme dans l'instinct de l'Humanité, si ce n'est Joseph de Maistre?

Le moyen le plus efficace de perfectionner l'homme, c'est d'ennoblir et d'exalter la femme. C'est ce à quoi le Christianisme seul travaille sans relâche avec un succès infaillible... »

(*Du Pape*, livre III, chap. II.)

Chez l'un et l'autre encore, même goût du réalisme, — j'entends ce mot au sens philosophique, — c'est-à-dire de l'expérience et de ses résultats.

La philosophie moderne est tout à la fois trop matérielle et trop présomptueuse pour apercevoir les véritables ressorts du monde politique. Une de ses folies est de croire qu'une assemblée peut constituer une nation; qu'une *constitution*, c'est-à-dire l'ensemble des lois fondamentales qui conviennent à une nation et qui doivent lui donner telle ou telle forme de gouvernement, est un ouvrage comme un autre, qui n'exige que de l'esprit, des connaissances et de l'exercice; qu'on peut apprendre son *métier de constituant*, et que des hommes, le jour qu'ils y pensent, peuvent dire à d'autres hommes : *faites-nous un gouvernement*, comme on dit à un ouvrier : *faites-nous une pompe à feu* ou *un métier à bas.*

Cependant il est une vérité aussi certaine, dans son genre, qu'une proposition de mathématiques : c'est que *nulle grande institution ne résulte d'une délibération*, et que les ouvrages humains sont fragiles en proportion du nombre d'hommes qui s'en mêlent, et de l'appareil de science et de raisonnement qu'on y emploie *a priori.*

(*Considérations*, ch. VII.)

Bien entendu qu'après cela, ce serait une sottise que de pousser la comparaison trop loin. Mais il est pourtant une ressemblance encore que je veux signaler : c'est qu'il y a peu d'hommes dont le caractère, dans la pratique de la vie, ait été moins analogue à celui de leur style. La douceur de Bossuet a été vantée ou raillée par ses con-

temporains. De même l'apologiste de la guerre et du bourreau, le théologien intransigeant, le théocrate absolu, le défenseur du droit divin était un père tendre, un ami charmant et aimable.

Ai-je besoin d'insister sur les différences? De Maistre, tranchant et insultant, paradoxal et souvent imprudent, et chez qui les idées mystiques voisinent avec les idées mystagogiques, se sépare nettement du bon sens ferme et sûr incarné par Bossuet.

Les événements ne lui rendirent pas sa patrie tout de suite; mais, du fond de la Russie, il apprit enfin la réalisation de ses prédictions. Il avait écrit dans *Les Considérations* :

> Quatre ou cinq personnes, peut-être, donneront un roi à la France. Des lettres de Paris annonceront aux provinces que la France a un roi, et les provinces crieront : *Vive le Roi!* Le peuple, si la monarchie se rétablit, n'en décrétera pas plus le rétablissement, qu'il ne décrétera la destruction ou l'établissement du gouvernement révolutionnaire....
>
> (*Considérations*, ch. IX, *Comment se fera la contre-révolution.*)

Enfin, en 1817, il partit; et, après Paris. il regagna Turin et mit la dernière main à ses ouvrages. Il mourut le 26 février 1821. Il n'avait eu que le temps d'assister au succès de son *Pape*, qui en aurait eu davantage, si les *Recherches philosophiques* de Bonald n'avaient paru en 1818, et l'*Essai* de Lamennais en 1817. Il put du moins croire en mourant, sinon que le catholicisme était restauré, du moins que la contre-révolution religieuse se préparait. Ce fut la suprême consolation.

Quant à nous, pour conclure sur son compte, nous pouvons, je crois, avec ses qualités et ses défauts, l'inscrire au nombre de nos grands écrivains. Nous devons

lui être reconnaissants de l'amour qu'il a eu pour la France, dont il a fait l'éloge dans *Les Soirées*, dont il avait célébré à travers les siècles la mission providentielle, dans *Les Considérations*, et à qui il n'avait cessé, dans tous ses ouvrages, d'adresser des adjurations et des conseils.

CHAPITRE XIII

LA RENAISSANCE RELIGIEUSE : FÉLICITÉ-ROBERT DE LAMENNAIS

Il y a des écrivains, comme Joseph de Maistre, Mme de Staël, Chateaubriand, que nous pouvons d'ailleurs aimer ou ne pas aimer, mais dont les œuvres suffisent à expliquer la réputation. Nous avons d'eux des pages qui se gravent dans la mémoire ; leur marque se connaît ou se devine entre cent ; nous leur devons des sensations vraies, et des sensations nouvelles. Il n'en est pas de même de l'homme dont nous avons à parler maintenant. Son œuvre, qui est considérable, abonde en belles pages, et nous n'avons parmi elles que l'embarras du choix ; il a en lui du poète, de l'orateur, du dialecticien, du philosophe, du satirique, si personne peut-être n'a plus outrageusement invectivé ses adversaires ; et aujourd'hui même encore, après un demi-siècle et plus écoulé depuis sa mort, je ne connais guère de critique ou d'historien qui ne parle de l'*Essai sur l'Indifférence* comme de l'un des grands livre du siècle, et de Félicité de Lamennais comme d'une espèce de Bossuet du XIXe siècle.

Voyons donc, avant tout, ce que vaut cet éloge, et pour cela feuilletons son œuvre. Voici dans le genre oratoire un assez beau passage de l'*Essai* (1817) :

Insensés! En vain ils attaquent une religion contre laquelle il n'est pas donné à l'homme de prévaloir : elle élève sa tête couronnée de lumière, tandis que, roulant d'abîme en abîme, parcourant dans leur chute tous les degrés de l'erreur, sans pouvoir s'arrêter dans aucun, affaissés sous le poids vengeur des vérités qu'ils blasphèment, ils tombent et s'enfoncent dans le gouffre ténébreux de l'indifférence, où le crime, stupidement tranquille, s'endort entre les bras de la volupté, aux pieds de l'affreuse idole du néant.

(*Essai*, Introd.)

J'en emprunte un second aux *Paroles d'un croyant* (1832) :

Nos pères ont vu le soleil décliner. Quand il descendit sous l'horizon, toute la race humaine tressaillit. Puis il y eut, dans cette nuit, je ne sais quoi qui n'a pas de nom. Enfants de la nuit, le couchant est noir, mais l'Orient commence à blanchir.

(*Paroles d'un croyant*, I.)

Enfin, pour avoir une idée complète de Lamennais, voici un dernier passage, que je tire du *Livre du peuple* (1834) :

Il y a des hommes qui, sous le poids du jour, sans cesse exposés au soleil, à toutes les intempéries des saisons, labourent la terre, déposent dans son sein, avec la semence qui fructifiera, une portion de leur force et de leur vie, en obtiennent ainsi de la sueur de leur front et la nourriture nécessaire à tous.

Ces hommes-là sont des hommes du peuple.

(*Le Livre du peuple*, II.)

Je ne sais quelle impression ces citations peuvent produire sur le commun des lecteurs ; pour moi, tout en rendant justice à la propriété de ce style, à sa valeur et à sa beauté, à cet élément fort, impétueux, mouvementé,

qui le caractérise, je ne puis m'empêcher de trouver que beaucoup de déclamation s'y mêle, et que l'accent personnel y fait défaut : ces pages sont belles, mais d'une beauté quelconque, pour ainsi dire, impersonnelle et qui manque de caractéristique, d'une beauté anonyme, et d'une beauté peut-être assez froide. On ne voit pas l'auteur se dessiner derrière sa phrase, on n'y sent point un homme avec lequel on désir d'entrer en communication plus intime. Mais on n'y trouve pas non plus un de ces isolés dont la grandeur en nous repoussant nous impose, ou nous attire en nous défiant.

Faisons un pas de plus. Ce grand écrivain du second ordre n'est ni un penseur, ni un moraliste. Peut-être serait-il un moraliste à la manière de Nicole et de Bourdaloue? Mais ceux-ci, avec leur style neutre et terne, ont exprimé des observations d'une psychologie profonde et originale. Lamennais, lui, a été trop exclusivement prêtre; il a vécu trop solitairement; il a été trop orgueilleux; et il a été incapable par là de ces retours sur soi qui nous font lire quelquefois le secret de l'humanité dans notre propre misère. Il est aussi vraiment trop inattentif au monde, aux choses et aux hommes, trop peu soucieux de la vie extérieure, trop absorbé dans la contemplation de l'abstrait.

Mais qu'il ne soit pas un penseur, c'est ce qui résulte de l'*Essai sur l'Indifférence*, ou du simple examen de tant d'analyses qu'on en a données. Frappé, comme autrefois Pascal, de l'indifférence des hommes pour la question de la Destinée, qui devrait être le principal objet de leurs méditations, Lamennais essaie d'établir les points suivants :

1° Que du protestantisme au socinianisme, c'est-à-dire proprement au déisme, et du déisme à l'athéisme, au scepticisme religieux et moral, la pente est irrésistible, la connexion nécessaire, la chute forcée.

2° Si cependant les hommes ont un besoin invincible de croire, où trouveront-ils ce qu'on appelle un critérium de croyance? Ils le trouveront dans l'Autorité, nous répond Lamennais : autorité elle-même fondée sur la Raison Générale et le consentement universel; et cette autorité est celle de l'Église.

3° Mais comme tous les hommes ne la reconnaissent pas, ou semblent ne pas la reconnaître, Lamennais prétend chercher le consentement universel là où personne ne l'a vu : dans les contradictions humaines. Et il s'efforce de prouver que toutes les religions du monde sont le Christianisme lui-même, altéré seulement par des superstitions locales, des rencontres accidentelles, et les mauvaises volontés humaines.

Voilà sans doute un étrange raisonnement. Quand, en effet, il reposerait sur une science des religions, plus étendue, plus précise, mieux informée que n'était celle de Lamennais; quand il n'attaquerait pas le Christianisme dans son essence, en lui enlevant le surnaturel, et comme qui dirait son caractère et son titre d'ouvrage personnel de Dieu, il n'a pas du tout vu, qu'en le laissant d'ailleurs poser la question comme il la pose, après avoir prouvé l'autorité par le consentement universel, il ne resterait qu'à prouver sur quoi repose elle-même l'autorité de ce consentement. Car enfin toutes les erreurs ont été consenties et toutes les vérités ont été contestées; et ne pourrait-on pas définir la science, toute espèce de

science, la science en général, comme l'expression de la vérité conquise sur le sens commun?

Enfin, si ni l'écrivain n'est du premier ordre, ni le penseur vraiment digne de ce nom, il semble que la destinée de l'homme ait eu quelque chose d'incohérent : si ce prêtre, si ce lévite, si cet élu du catholicisme a fini dans la fosse commune, par un triste matin d'hiver, le 27 février 1854, sans vouloir qu'une croix indiquât son nom; si dans le cours de sa vie publique on l'a vu passer du catholicisme le plus intransigeant à la démocratie socialiste; et enfin si son nom, comme celui des hérésiarques vaincus, n'est à personne autant en horreur qu'à ceux qui, vingt ans durant, ont vu en lui le restaurateur de la Foi.

Qu'y a-t-il donc en lui, qui justifie la grandeur de sa réputation? Et quelle est cette sorte d'énigme? Pourquoi demeure-t-il l'un des grands noms du siècle? Qu'a-t-il fait? Où sont les traces de son action? Qu'en subsiste-t-il encore? Et nous-même, pourquoi l'énigme de son renom nous intéresse-t-elle?

Pour répondre à ces questions, ce n'est pas l'histoire de sa vie qu'il faut consulter. Sa vie est toute dans ses œuvres ou dans ses actes publics. Ce ne sont pas non plus les circonstances du temps où il a vécu. Mais considérant ces circonstances, sa vie et ses œuvres, il suffit d'apercevoir en Lamennais, et de mettre en valeur chez lui, trois choses, soit :

1° Une vue très nette et pénétrante du passé, et très féconde en conséquences.

2° Un sentiment très pratique en son temps de ce que devaient faire les catholiques.

3° Une divination très sûre, je ne dis pas d'une évolution doctrinale à venir de l'Église, dans le domaine des idées politiques, mais de l'attitude nouvelle qu'allait prendre l'Église, en matière politique et sociale.

Insistons sur ces trois points.

Pour ce qui est du premier, on en trouvera l'expression dans l'*Essai sur l'Indifférence* (1817) et dans sa *Défense* (1820). Ce que Lamennais a donc parfaitement vu, c'est que tout le mal dont souffraient ses contemporains venait d'un excès de l'individualisme; c'est-à-dire de leur indifférence, — comme aussi de celle du XVIIIe siècle — pour les intérêts communs; et de l'excès de leur confiance en la raison personnelle, en ses forces, en son infaillibilité, en sa souveraineté. Sous ce rapport, nul n'a mieux montré que lui ce qu'il y avait d'anti-social, d'anti-humain si l'on veut, à faire de l'individu la mesure de toutes choses, et que, quand la Logique réussirait à le démontrer, il nous faudrait en douter, et persister dans l'idée opposée, au nom de l'intérêt commun, de la nécessité sociale, de la solidarité humaine. Aucun de nous n'a le droit de se poser en maître absolu de ses actes, ni de ses pensées mêmes, parce qu'il n'est aucun de nous qui n'appartienne à la société en même temps qu'à lui-même, pour ce qu'il lui doit de bienfaits dans le passé, pour ce qu'il réclame d'elle dans le présent, pour l'engagement qu'implicitement il a pris de transmettre à l'avenir le dépôt de la civilisation intact et accru. C'est ce que Lamennais, je le répète, a vu supérieurement; et une part de sa réputation vient de la reconnaissance inconsciente qu'on lui a gardée, d'avoir bien vu.

Mais cet enseignement était celui du catholicisme; et à cette époque, entre 1817 et 1830, Lamennais était d'accord avec Joseph de Maistre. Que fallait-il faire pour répandre ces idées? Il fallait constituer le Catholicisme en parti; et tel fut l'objet de deux nouveaux ouvrages de Lamennais : *La Religion considérée dans ses rapports avec l'Ordre politique et civil* (1826), et *Les Progrès de la Révolution et la guerre contre l'Église* (1829); tel fut en outre l'objet de son journal : l'*Avenir* (1830-1832), qu'il fonda avec Montalembert, Lacordaire et Gerbet.

L'on entend bien ce que ce mot de « parti » veut dire. Puisque tout avait changé depuis un demi-siècle, il paraissait bon à Lamennais et à ses amis, que le Catholicisme changeât dans la mesure où le lui permettrait l'immutabilité de son dogme. A des attaques nouvelles, il fallait parer par des moyens nouveaux. Il fallait que le Catholicisme usât, — puisque ses adversaires en usaient —, de la liberté de la Presse, de la liberté de l'enseignement, et généralement de toutes les formes de la liberté de penser et d'écrire; que le Catholicisme ne se fît pas petit, qu'il ne se contentât pas de prêcher la morale, et encore moins d'être inscrit au budget; mais qu'il se fît militant, qu'il défendît ses dogmes, qu'il eût sa politique, sa polémique; qu'il descendît sur la place publique. Aussi pourrait-on dire que si aujourd'hui il y a une opinion catholique, si l'Église de France n'est pas réduite à la condition de l'Église anglicane, si elle est quelque chose de plus qu'une partie de l'État [1] telle que l'Administration des Douanes ou celle des Postes, Lamennais pourrait bien y avoir un peu contribué.

1. Ceci était écrit en 1892.

Non pas à la vérité que l'Église l'ait d'abord suivi dans cette voie, et, au contraire, Gallicans en France, Ultramontains à Rome, se plaignirent de la polémique de *L'Avenir*, et obligèrent l'auteur à suspendre sa publication. C'est qu'on était alors dans des temps peu propices, et à Rome comme à Paris le clergé se croyait solidaire de la forme monarchique, avec qui la Terreur l'avait confondu dans les prisons ou sur l'échafaud. Et si le Pape était favorable à la Sainte-Alliance, ce n'était pas la Révolution de 1830 qui devait changer son sentiment.

Lamennais, rencontrant une résistance là où il attendait une aide, ne tarda pas à rompre avec Rome d'abord, puis avec le Christianisme. Les étapes de cette rupture sont : les *Paroles d'un croyant* (1833), *Les Affaires de Rome* (1836), *Le Livre du peuple* (1837).

Le succès des *Paroles d'un croyant* n'égala pas, il surpassa celui de l'*Essai sur l'Indifférence*. Il y fut aidé sans doute par cet air de pastiche de *La Bible*, qui nous déplaît tant aujourd'hui, par ce ton déclamatoire de prose pseudo-poétique, par le caractère scandaleux d'un tel écrit sous la plume d'un prêtre. Mais ce qui contribua le plus au succès du livre, ce fut la sympathie qu'il prétendait montrer entre l'esprit du Christianisme et l'esprit de la Révolution; ce fut cette idée selon laquelle le Christianisme, s'il voulait vivre, devait briser avec la complicité des trônes, et ne plus les soutenir que par occasion, mais non pas par principe, ni surtout au nom du dogme. Il fallait qu'ainsi, disait Lamennais, le Christianisme revînt à la pureté de son institution primitive, et au caractère démocratique de sa première propagation : comme autrefois dans l'Empire, et à

Jérusalem même, ce n'était pas aux Grands qu'il s'était adressé de préférence, aux scribes ou aux pharisiens, aux empereurs ni aux proconsuls, mais aux petits et aux humbles, à la « canaille », selon l'expression de Voltaire; c'était aux masses désormais, qu'il fallait le prêcher dans les églises, dans les palais, dans les ateliers et dans les rues. Populaire avant tout, dans le sens le plus large du mot, sévère aux puissants de ce monde, indulgente aux misérables, indifférente aux moyens matériels d'assurer son empire, consciente de sa force et de son éternité, il fallait que l'Église se démocratisât. Et à la vérité le Pape d'alors, Grégoire, allait répondre par *L'Encyclique* « Singulari nos », datée de juillet 1834, et qualifier *Les Paroles d'un croyant* de livre « mole quidem exigum, pravitate tamem ingentem ». Toutefois, certains de ses successeurs, sans altérer en rien ses principes, ont eu à l'égard de la démocratie une attitude un peu différente....

Que si maintenant nous ne nous trompons pas dans le jugement de son œuvre, l'on voit d'abord comment les deux parties s'en rejoignent, se raccordent et s'unifient. Pour en expliquer l'apparente contradiction, on a eu recours aux rapports de l'idée du consentement universel, préconisée dans les premiers ouvrages de Lamennais, avec l'idée démocratique, qui s'est à la fin emparée de son âme. Et sans doute on n'avait pas tout à fait tort : car les deux idées assurément peuvent se tenir. — Mais il y a quelque chose de plus qu'une connexion logique, dans l'évolution de Lamennais : il y a la part qu'il a faite au cœur, au sentiment, à la pitié; et la religion d la souffrance humaine a achevé sa transformation.

Et voilà pourquoi ce n'est ni par sa pénétration d'observateur, ni par la force non plus de sa pensée, ni par les qualités d'un grand style, que se recommande la réputation de Lamennais. C'est par son cœur, qui, au lieu de se rétrécir et de s'endurcir, comme il arrive chez la plupart des hommes, s'est ennobli et élargi à mesure qu'il vivait. Il s'est trompé plus d'une fois, je le crois; et gravement, je le crains; mais ce n'est pas le moment de le dire, et ici c'est assez d'avoir signalé là le principe de son action : les politiques, les philosophes, les théologiens ont pu s'en plaindre : les malheureux ne s'en sont pas plaints.

Lamennais a été d'autre part ce qu'on nomme un agitateur. Et à ce titre, si sa place est petite en littérature, elle est grande dans l'histoire des idées, et dans l'histoire politique de son temps.

Enfin il a été un « voyant », si une partie de ses malheurs lui est venue de ce qu'il a eu trop tôt des idées qui n'étaient pas encore mûres, ni chez ses contemporains, ni en son propre esprit.

Par là s'explique donc l'énigme ou le paradoxe de sa réputation. J'ai tenu à le montrer, puisque d'ailleurs il y avait ainsi moyen, sans en faire une ingrate analyse, de donner une idée, non seulement de son rôle, mais aussi de ses livres. J'ai cru, en outre, que la manière en serait plus intéressante, que de décrire sa maison de la Chênaie, et de discuter ce qu'il y a de breton dans l'*Essai sur l'indifférence* ou dans *Les Paroles d'un croyant*....

CHAPITRE XIV

LA RENAISSANCE RELIGIEUSE ET SES EFFETS DANS LA POÉSIE : LES *MÉDITATIONS* ET LES *ODES ET BALLADES*

Après avoir hésité, s'il importait de parler d'abord du contre-courant libéral et voltairien qui s'oppose au courant catholique représenté par l'influence de Lamennais, de J. de Maistre, de Bonald, je me décide à parler, de préférence, des suites ou des effets de ce courant en poésie, et comme à intercaler entre Lamennais et Béranger ce qu'il nous faut savoir des *Méditations* et des *Odes et Ballades*. Par la même occasion, je me suis aperçu de ce qui me gênait, et que c'était la répugnance que j'éprouvais, au nom de la chronologie et de la vérité, à essayer dès leur première œuvre de caractériser tout entiers des hommes tels que Lamartine et Victor Hugo. Mais on peut tourner la difficulté. Il suffit pour cela de renvoyer tout ce que nous aurons à dire de la personne de Lamartine et d'Hugo, d'Hugo surtout, à l'époque où pour ainsi dire, ils se jetteront tous deux dans la mêlée des idées, c'est-à-dire, dans les dernières années de la

Restauration ; et en attendant nous pouvons toujours voir dans les *Méditations* ou les *Ballades* ce qu'on appelle un signe des temps, une poésie tout imprégnée des idées de Lamennais, de Bonald, de Chateaubriand : religieuse et monarchique, nationale et chrétienne, à peine romantique encore, mais plutôt presque politique, et telle enfin qu'il la fallait pour donner à la Restauration l'illusion ou le sentiment d'avoir restauré l'art, du même coup que le trône et l'autel.

Les *Méditations*, on le sait, ont paru les premières, en 1820, et bientôt elles furent suivies des *Nouvelles Méditations*, en 1823. Quant aux *Odes et Ballades*, elles parurent d'abord en juin 1822; une seconde édition parut en décembre de la même année ; puis une autre en 1824, une autre en 1826, et la cinquième en 1828, chacune comportant des variantes et des pièces nouvelles.

Il serait certainement difficile d'imaginer deux recueils plus différents.

Les *Méditations*, dont on pourrait dire que Lamartine n'a jamais égalé ou du moins surpassé lui-même l'inspiration simple et large, sont l'œuvre d'un homme qui sait, qui a vécu ; elles sont variées elles-mêmes comme la vie, imprégnées d'un sentiment profond de l'amour, de la nature, de la mort, ces trois thèmes essentiels de toute poésie lyrique. Il est à peine besoin d'en faire des citations, pour chacun de ces ordres d'idées : voici le *Chant d'amour* :

Ouvre les yeux, disais-je, ô ma seule lumière !
Laisse-moi, laisse-moi lire dans ta paupière
Ma vie et ton amour :
Ton regard languissant est plus cher à mon âme,
Que le premier rayon de la céleste flamme
Aux yeux privés du jour.

Un de ses bras fléchit sous son cou qui le presse,
L'autre sur son beau front retombe avec mollesse
Et le couvre à demi.
Telle, pour sommeiller, la blanche tourterelle
Courbe son cou d'albâtre et ramène son aile
Sur son œil endormi.
. . . .

Voici encore les admirables strophes des *Préludes* :

O vallons paternels ! doux champs, humble chaumière,
Au bord penchant des bois suspendue aux côteaux,
Dont l'humble toit, caché sous des touffes de lierre,
Ressemble au nid sous les rameaux :
Gazons entrecoupés de ruisseaux et d'ombrages,
Seuil antique où mon père, adoré comme un roi,
Comptait ses gras troupeaux rentrant des pâturages,
Ouvrez-vous, ouvrez-vous ! c'est moi.
. . . .
Oui, je reviens à toi, berceau de mon enfance,
Embrasser pour jamais tes foyers protecteurs :
Loin de moi les cités et leur vaine opulence,
Je suis né parmi les pasteurs !

Et voici le sentiment lamartinien de la mort, exprimé dans *Le Crucifix* :

Toi que j'ai recueilli sur sa bouche expirante,
Avec son dernier souffle et son dernier adieu,
Symbole deux fois saint, don d'une main mourante,
Image de mon Dieu !
. . . .
Au nom de cette mort, que ma faiblesse obtienne
De rendre sur ton sein ce douloureux soupir :
Quand mon heure viendra, souviens-toi de la tienne,
O toi qui sais mourir !

J'ajouterai qu'en même temps, — et l'on s'en est sans doute aperçu en les relisant — ces vers sont d'un poète qui pense. Rappelons-nous, pour apprécier cet éloge à sa juste valeur, les vers philosophiques de Voltaire, son

Discours sur l'Homme, son *Poème sur la Loi naturelle*. Quelle pauvreté! Quelle contrainte! Quel prosaïsme! Combien la nécessité d'exprimer des idées appauvrit sa verve! Quelle impuissance où il est de les transposer de l'ordre de l'intelligence dans celui du cœur! Quel effort il lui faut faire, pour trouver des rimes à sa prose, et quelles rimes! Avec quel embarras il commence, avec quelle peine il s'échauffe, et avec quelle satisfaction il termine; combien sa période est courte! et comparez à cela les débuts de Lamartine : son *Isolement* :

Là je m'enivrerais à la source où j'aspire,
Là, je retrouverais et l'espoir et l'amour,
Et ce bien idéal que toute âme désire,
Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour!

ou son *Désespoir* :

Héritiers des douleurs, victimes de la vie,
Non, non, n'espérez pas que sa rage assouvie
Endorme le malheur;
Jusqu'à ce que la mort, ouvrant son aile immense,
Engloutisse à jamais dans l'éternel silence
L'éternelle douleur!

ou l'*Enthousiasme*, ou certaines strophes du *Lac*, ou *Saül*, ou l'*Immortalité*. Partout, la fusion est complète entre le sentiment, la sensation même, et l'idée. Partout, la diversité, l'ampleur, la grâce, l'élégance un peu molle du mouvement, et sa force même quand il le faut, comme dans l'*Esprit de Dieu* :

Dans un formidable silence
Ils se mesurent un moment,
Soudain l'un sur l'autre s'élance,
Saisi d'un même emportement;
Leurs bras menaçants se replient,
Leurs fronts luttent, leurs membres crient,

Leurs flancs pressent leurs flancs pressés;
Comme un chêne qu'on déracine,
Leur tronc se balance et s'incline
Sur leurs genoux entrelacés.

Toutes ces qualités, auxquelles il faut joindre encore la distinction, la noblesse, l'élévation, et enfin la présence du moi du poète à toutes les parties de l'œuvre, tout cela fait des *Méditations* un livre essentiellement lyrique.

On n'en peut pas dire autant des *Odes et Ballades*; et jusque dans le recueil définitif, celui de 1828, l'écolier, l'apprenti-poète, se sent à chaque page. Prenons la *Table* du Premier Livre :

Ode I. — Le poète dans les Révolutions.
— II. — La Vendée.
— III. — Les Vierges de Verdun.
— IV. — Quiberon.
— V. — Louis XVII.
— VI. — Le rétablissement de la statue de Henri IV.
— VII. — La mort du duc de Berry.
— VIII. — La naissance du duc de Bordeaux.
— IX. — Le baptême du duc de Bordeaux.

Comme on le voit, l'inspiration du poète est tout objective. Ce sont les circonstances, qui lui fournissent ses sujets, des circonstances définies : il puise dans l'histoire, comme faisait Voltaire pour ses tragédies. Sa facture également n'a pas de personnalité : ses rythmes, ses rimes, ses images, encore moins ses idées, rien n'est proprement à lui. A travers ses vers, ceux de Le Brun, de Le Franc de Pompignan, de J.-B. Rousseau, sont aisément reconnaissables.

Pourquoi m'apportez-vous ma lyre,
Spectres légers? Que voulez-vous?
Fantastiques beautés, ce lugubre sourire
M'annonce-t-il votre courroux?
. . . .
Retirez-vous, rentrez dans les sombres abîmes....
Ah! que me montrez-vous?... Quels sont ces trois tombeaux?
. . . .

(Ode III. *Les Vierges de Verdun.*)

Mais à quoi bon insister? Si les *Méditations* sont vraiment l'œuvre d'un homme, les *Odes et Ballades* sont encore presque celle d'un enfant. Il y a là seulement de la facilité, de l'éclat, de la sonorité. Et en effet, on le sait du reste, c'est seulement cinq ou six ans plus tard, que nous verrons paraître le véritable Victor Hugo, en 1827-1829.

Mais par-dessous toutes ces différences, et quelque inégaux qu'ils soient en valeur, ces deux recueils ont des traits communs.

Et d'abord, une même inspiration religieuse les domine. Et à cet égard, la comparaison est instructive, entre la *Préface* des *Méditations* et celle des *Odes*.

E. Genoude présente ainsi les *Méditations* au public :

Vivement frappés du sentiment poétique qui y domine et de la teinte originale et religieuse de cette poésie, nous avons pensé que le public les accueillerait avec intérêt....

V. Hugo disait, en juin 1822 :

Il y a deux intentions dans la publication de ce livre, l'intention littéraire et l'intention politique; mais dans la pensée de l'auteur, la dernière est la conséquence de la première, car l'histoire des hommes ne présente de poésie que jugee du haut des idées monarchiques et des croyances religieuses.

et, en 1824 :

La littérature actuelle est l'impression anticipée de la société religieuse et monarchique qui sortira sans doute du milieu de tant d'anciens débris....

Le goût n'est autre chose que l'*autorité* en littérature....

Si la littérature du grand siècle de Louis le Grand eût invoqué le Christianisme, au lieu d'adorer les dieux païens, le triomphe des doctrines sophistiques du dernier siècle eût été beaucoup plus difficile....

L'examen du choix des sujets confirme d'ailleurs éloquemment les idées indiquées dans les deux *Préfaces*. Mais ce qu'il est plus important d'observer, c'est que, sous l'influence de ce sentiment, la mythologie a tout à fait disparu de cette poésie. Plus d'Apollon et de Jupiter; plus de Vénus ni de Diane; l'inspiration est historique ou philosophique; mais surtout elle est biblique et chrétienne; c'est la poésie que demandait Chateaubriand....

Par une conséquence naturelle, un autre trait commun à tous deux est qu'ils sont en réaction contre le XVIIIe siècle, la Révolution et Bonaparte. Lamartine honnit la « liberté » révolutionnaire :

> Liberté! nom sacré, profané par cet âge,
> . . . .
> Quand ton nom, profané par l'infâme licence,
> Du Tage à l'Eridan, épouvantant les rois,
> Fait crouler dans le sang les trônes et les lois.
>
> (*La Liberté*.)

Il reproche à Napoléon l'assassinat du duc d'Enghien (*Bonaparte*). Et Victor Hugo unit en un même culte le trône et l'autel, dans son *Louis XVII* :

> En ce temps-là, du ciel les portes d'or s'ouvrirent;
> Du saint des saints ému les feux se découvrirent;

Tous les cieux un moment brillèrent dévoilés;
Et les élus voyaient, lumineuses phalanges,
Venir une jeune âme entre de jeunes anges,
Sous les portiques étoilés.

. . . .

Où donc ai-je régné? demandait la jeune ombre.

. . . .

Sous ce rapport il est d'ailleurs remarquable que, des deux poètes, Victor Hugo soit de beaucoup le plus royaliste. Quelle en est la raison? Est-ce que, étant fils d'un général de l'Empire, il croit avoir à se faire pardonner une partie de sa naissance, dont l'autre ne fait que suivre les préjugés : car sa mère est vendéenne? Est-ce un effet de la jeunesse, qui ne fait rien modérément? Ou ne serait-ce pas plutôt un effet de la contagion des sentiments ambiants? Tout cela est possible; mais il y a encore quelque chose de plus, et ce quelque chose, en Victor Hugo, bien plus encore qu'en Lamartine, c'est ce que le royalisme avec tous ses accessoires, offrait en quelque sorte, et en ce temps-là surtout, d'éléments et de ressources à son imagination d'artiste. C'est ce que nous verrons mieux au moyen de quelques citations, qui d'ailleurs nous permettront de préciser le contenu des *Odes et Ballades*.

Voici *La Bande Noire* (1823) :

O débris, ruines de France,
Que notre amour en vain défend!
Séjour de joie ou de souffrance,
Vieux monuments d'un peuple enfant!

. . . .

Oui, je crois, quand je vous contemple,
Des héros entendre l'adieu;

. . . .

Mes pas errants cherchent la trace
De ces fiers guerriers dont l'audace
Faisait un trône d'un pavois.
. . . .

La Chasse du Burgrave (1828) :

Daigne protéger notre chasse
Châsse
De Monseigneur saint Godefroi,
Roi
. . . . etc.

Et *Montfort l'Amaury* (1825).

Écartez de vos murs ceux que leur chute amuse!
Laissez le seul poète y conduire sa muse,
Lui qui donne du moins une larme au vieux fort;
Et, si l'air froid des nuits dans vos arceaux murmure,
Croit qu'une ombre a froissé la gigantesque armure
D'Amaury, comte de Montfort!

Evidemment, la cathédrale gothique lui dit déjà des choses très particulières. La poésie du passé l'inspire heureusement, si elle ne l'émeut pas fortement. C'est ici l'origine de cette poésie de l'histoire, de ce sentiment de la couleur locale, qui se déploiera si largement dans *Les Orientales*. Ici *Le Chant du cirque* et *Le Chant du tournois* révèlent un sens très pénétrant de la différence des époques :

Des colosses d'airain, des vases de porphyre,
Des ancres, des drapeaux que gonfle le zéphyre,
Parent du champ fatal les murs éblouissants;
Les parfums chargent l'air d'un odorant nuage,
Car le peuple romain aime que le carnage
Exhale ses vapeurs parmi des flots d'encens.

(*Chant du cirque.*)

Déjà la lice est ouverte;
Les clercs en ont fait le tour;
La bannière blanche et verte
Flotte au front de chaque tour.

(*Chant du tournoi.*)

La virtuosité commence aussi de s'y montrer, par le goût du tour de force, les rythmes et les rimes rares, les sujets éloignés du commun.

Enfin, dans quelques pièces, comme *Mon enfance*, l'accent est plus personnel :

> J'ai des rêves de guerre en mon âme inquiète;
> J'aurais été soldat, si je n'étais poète.
> . . . . etc.

Mais tout cela est encore enveloppé, quoique déjà visible. Il faut attendre, l'homme n'est pas fait; il n'est pas orienté. En attendant, et pour en revenir au début du chapitre, les *Méditations* et les *Odes et Ballades*, prises plutôt comme signes du temps que comme témoignage de leurs auteurs, nous sont un garant de la solidarité de la grande poésie avec l'esprit d'alors. Comment cette solidarité n'allait-elle pas tarder à se rompre, c'est ce que nous verrons dans le chapitre suivant, en essayant de nous rendre compte des forces du parti opposé.

CHAPITRE XV

L'OPPOSITION LIBÉRALE : PIERRE-JEAN DE BÉRANGER

A tous les points de vue, et que ce soit qu'on examine l'homme lui-même, le bonhomme — le faux bonhomme, — l'homme public, ou l'œuvre et sa valeur d'art, l'esprit et ses tendances très marquées, on ne saurait trouver de contraste plus frappant, que celui de P.-J. de Béranger avec l'auteur des *Odes et Ballades* et celui des *Méditations*. Et j'avoue qu'après eux, c'est pour cela que je le présente ici tout de suite, au lieu de parler d'abord de P.-L. Courier, ou de Benjamin Constant.

Aussi bien leur action est-elle contemporaine. Et si Béranger a survécu trente-deux ans à l'un, et près de trente ans à l'autre, on peut dire qu'à dater de 1830, s'il n'a pas cessé d'agir, il a du moins cessé d'écrire, et qu'ainsi il appartient à l'histoire de la politique, plutôt qu'à celle des idées.

Ses trois ou quatre recueils sont de 1815, 1821, 1825, 1828, et de l'année de sa mort, 1857.

Sa vie n'offre rien de très intéressant ou de très

curieux. Né à Paris, le 19 août 1780, rue Montorgueil, élevé à la diable, et pourvu d'une instruction sommaire, il fut de bonne heure poussé par le démon d'écrire. Il composa ainsi des ébauches de comédies ; il commença une épopée, il fit un dithyrambe. Assez gêné, il s'adressa en 1803, à Lucien Bonaparte, qui lui délégua sa pension sur l'Institut. Plus tard, en 1809, il entra dans les bureaux de l'Université Impériale : et quand il en sortit, en 1821, la publication de son recueil venait de le rendre célèbre. Enfin deux condamnations, en 1821 à trois mois de prison, en 1828 à neuf mois, achevèrent sa popularité. On peut trouver d'autres renseignements dans sa *Biographie*, écrite par lui-même, dans sa *Correspondance*, dans les *Causeries* et les *Portraits* de Sainte-Beuve. Sa *Correspondance* surtout est instructive.

Mais j'ai hâte, selon mon usage, d'arriver à son œuvre, et d'y chercher le secret de sa popularité. Après l'avoir en effet exalté par-dessus les nues, c'est le cas de le dire, si l'article du tome II des *Causeries du Lundi* est la critique assurément la plus vive qu'ait essuyée Béranger, — et combien douce ! dirait-on aujourd'hui, — la façon dont je vois qu'on se le représente ne me paraît ni conforme à la justice, ni fidèle à la vraie vérité, ni capable surtout d'expliquer son prestige.

Il semble, quand on le loue, qu'on loue un La Fontaine inférieur, très inférieur : un épicurien bourgeois, amateur du vin et des filles, un brave homme, un peu borné, mais de goûts simples et faciles : disons encore, si l'on veut, un Panard, un Collé, un Desaugiers, plus heureux. Et en effet, tous ces traits y sont bien. Béranger est le chansonnier du *Roi d'Yvetot :*

Il était un roi d'Yvetot
Peu connu dans l'histoire,
Se levant tard, se couchant tôt,
Dormant fort bien sans gloire,
Et couronné par Jeanneton
D'un simple bonnet de coton,
Dit-on.

C'est celui du *Vieux célibataire* :

Petite bonne, agaçante et jolie,
D'un vieux garçon doit être le soutien.
Jadis ton maître a fait mainte folie
Pour des minois moins friands que le tien.
. . . .

et c'est celui des *Cinq étages* :

Dans la soupente du portier
Je naquis au rez-de-chaussée.
Par tous les laquais du quartier,
A quinze ans je fus pourchassée.
Mais bientôt un jeune seigneur
M'enlève à leur doux caquetage
Ma vertu me vaut cet honneur;
Et je monte au premier étage.

Rarement obscène, d'ailleurs, mais toujours gaillard, ou polisson, pour mieux dire, polisson sans tempérament, sans jamais atteindre à la volupté dans ses vers, et d'une insouciance morale qui va souvent à l'ignoble, comme dans *Les Filles* :

Quand des filles naissent chez vous
Pour le plaisir de ce monde,
Dites-moi, messieurs les époux,
Pourquoi chacun de vous gronde.
. . . .

ou dans *Les Deux sœurs*.

Ceux qui du bonhomme ont un plus long usage y

signalent en outre, et avec raison, le poète populaire et patriotique. Et en effet, avec des chansons comme *Le Vieux drapeau* :

> J'ai mon drapeau dans ma chaumière.
> Quand secouerai-je la poussière
> Qui ternit ses nobles couleurs?

ou *Le Cinq Mai* :

> Dieu! le pilote a crié : Sainte-Hélène!
> Et voilà donc où languit le héros!

ou les *Souvenirs du peuple* :

> On parlera de sa gloire
> Sous le chaume, bien longtemps.
> L'humble toit, dans cinquante ans,
> Ne connaîtra plus d'autre histoire.
> . . . .

il mérite assurément d'être compté comme un poète populaire. Ses *Souvenirs du peuple* ont contribué plus qu'on ne le dit généralement à la nomination de Louis-Napoléon à la présidence de la République.

Cependant, épicurien ou patriote, ce n'est pas assez dire; et je voudrais, pour l'expliquer, un trait plus caractérisé, qui le définisse mieux lui-même, et qui soit tiré non de l'impression générale, mais de la forme et du fonds de son œuvre. Or évidemment en son genre s'il n'est pas poète, s'il lui manque pour cela délicatesse, grâce, mystère, élévation, si *Jeanne la Rousse, ou la femme du braconnier* :

> Un enfant dort à sa mamelle
> Elle en porte un autre à son dos :
> L'aîné, qu'elle traîne après elle,
> Gèle pieds nus dans ses sabots.
> . . . .

et *La Bonne vieille* :

Vous vieillirez, ô ma belle maîtresse,
Vous vieillirez, et je ne serai plus.
. . . .

représentent toute sa poésie, cependant, il est un artiste. Il y a dans ses chansons infiniment d'art : le refrain n'est pas une contrainte, il revient avec bonheur, le rythme est approprié, la langue est saine, claire, d'une concision remarquable. Enfin et surtout, cela est composé : le sujet s'encadre dans la chanson, les couplets font un tableau qui demeure dans l'œil une vision très précise et très nette. Et ne me dites pas que cet art est inférieur, en raison de ce que l'on y sent d'artifice, de convention, de pauvreté d'imagination, de banalité, de vulgarité, ou plutôt, si, dites-le moi, et je vous répondrai que ce fut une raison de son succès. Prenez *Mon Habit*, ou *Les Cartes*, ou *La Fille du peuple* :

Quelle beauté, simple dame ou princesse,
A plus que toi de décence et d'attraits?
Possède un cœur plus riche de jeunesse
Des yeux plus doux et de plus nobles traits?
Le peuple enfin s'est fait une mémoire :
J'ai pour ses droits lutté contre deux cours;
Il te devait au chantre de sa gloire.
Je suis du peuple, ainsi que mes amours.

Pour les défauts mêmes que vous y relèverez, en raison de ces défauts, cet art va droit à ceux à qui il s'adresse, à l'étudiant dans son grenier, à la grisette dans sa mansarde. Il fait plus : il leur procure l'illusion de l'art, à la façon d'un roman de Dumas, ou d'un tableau de Vernet : il y a correspondance entière entre le poète et le public, et voici quelque chose qui peut nous servir d'un commencement d'explication. De tous ceux qui ont écrit en

vers dans ce siècle, il n'y a pas de doute, c'est Béranger qui a eu le public, — du moins masculin — le plus étendu.

Mais remarquez en second lieu, que sous ses apparences de douceur et de patelinage, ce bonhomme a certainement eu l'un des fonds de haine les plus vivaces que je sache : or la haine est une passion; et toute passion échauffe la verve de l'écrivain. Et c'est pour cela qu'il fut pour la Restauration un rude adversaire. Voyez son *Fils du Pape* :

J'entre en faisant trois révérences;
Sa Sainteté bâillait d'ennui.
Mon fils, veux-tu des indulgence?
Non, dis-je; on s'en passe aujourd'hui.
. . . .

Ce n'est que grossièreté pure. Mais son *Enfant de bonne maison* :

Mon père, que sans flatterie,
Je cite avant tous ses aïeux,
Était chevalier d'industrie,
Sans en être moins glorieux.

son *Vieux Caporal* :

Un morveux d'officier m'outrage;
Je lui fends.... Il vient d'en guérir.
On me condamne, c'est l'usage :
Le vieux caporal doit mourir!
Poussé d'humeur et de rogomme,
Rien n'a pu retenir mon bras;
Puis, moi, j'ai servi le grand homme.
Conscrits, au pas,
Ne pleurez pas.
. . . .

ses *Révérends Pères* :

Hommes noirs, d'où sortez-vous?
Nous sortons de dessous terre.
Moitié renards, moitié loups,
Notre règle est un mystère.
. . . .

Cela n'est pas gai : cela est violent et haineux, cruel et déloyal, perfide et dangereux. Les coups sont bien portés, au défaut de la cuirasse, d'une main sûre; et ce sont des coups qui veulent être mortels ou qui le sont. Représentez-vous dans une chambrée, dans une chambrée du temps de la Restauration, l'effet du *Vieux Caporal*. « Eh quoi, pour avoir remis à sa place un blanc-bec d'officier, il faut qu'ils le fusillent, eux conscrits, lui chevronné! Bon Dieu de bon Dieu, c'est-y Dieu possible! Il faudrait voir le nobliau, s'il avait la mort en face! Ah! ce n'était pas ainsi, du temps de l'autre! ». Et chaque fois qu'ils reprennent le refrain, la colère monte dans le cœur de ces fils de paysans, toujours en défiance du seigneur à peine revenu de l'émigration. Et la haine s'accumule, et la désaffection s'étend et la révolution se prépare. Si d'ailleurs cela était nécessaire pour assurer la Révolution, c'est possible, mais c'est ce que je n'examine point, la question n'étant pas de celles que l'on tranche en deux mots. Pour Béranger d'ailleurs, comme pour de Maistre en l'autre camp, il est au fort de la bataille, c'est là l'incontestable. Et là est le secret de sa popularité.

Ajoutez-y la vulgarité de sa philosophie, qui couronne le tout. Elle est sensible dans sa *Nature* :

Coulez, bons vins; femmes, daignez sourire,
Et l'univers est consolé.

ou dans son *Dieu des bonnes gens* :

Mais le plaisir à ma philosophie
Révèle assez des cieux intelligents.
Le verre en main, gaiement je me confie
Au dieu des bonnes gens.

Cette simplification de la morale, cette suppression grivoise des hautes questions, cette réduction de la vertu aux plaisirs honnêtes, cette théologie dont Homais a emprunté la sienne, je ne crois pas avec Renan que cela soit foncièrement Gaulois, car Lamennais ou de Maistre sont Gaulois aussi, étant Celtes ou Allobroges; mais elle a grandement contribué à la popularité de Béranger, voilà qui est certain.

Je pense donc que ces raisons expliquent la nature et la durée de l'influence de Béranger. Historiquement même, il demeure l'homme qui peut-être a porté les coups les plus sûrs à la Restauration, bien autrement que Courier, Manuel, ou Constant, si par sa philosophie même et le manque de haute culture qu'elle trahit, par la violence de ses haines, si par la nature de son art, il a pu atteindre ces couches profondes, la ferme ou l'atelier, le paysan ou l'ouvrier, tous ceux qui ne lisaient guère ni les discours du Don Juan réformé qu'était Constant, ni les pamphlets du plus grincheux des hellénistes.

Il a d'ailleurs été moins heureux quand, aux environs de 1830, il a voulu teinter d'un peu de socialisme ses *Contrebandiers*.

Nos gouvernants, pris de vertige,
Des biens du ciel triplant le taux,
Font mourir le fruit sur la tige,
Du travail brisent les marteaux.
. . . .

et son *Vieux Vagabond* :

Riches, qui me disiez : Travaille!
J'eus bien des os de vos repas;
J'ai bien dormi sur votre paille.
Vieux vagabond, je ne vous maudis pas!

Ce n'est pas cela! L'accent manque, le cœur n'y est pas. Le plus correct des hommes, Béranger est bourgeois : il l'est par ses défauts, comme par ses qualités, et je n'entends pas faire allusion à sa naissance, qui serait plutôt peuple, mais à ses préjugés. Il n'en a pas moins joué un grand rôle. Pendant plus de trente ans, il a été sinon l'oracle, du moins l'un des conseillers les plus écoutés du parti libéral. Chateaubriand, Lamennais, Lamartine, sont venus lui demander la consécration de la popularité. Il n'a rien voulu être : ni journaliste, ni député, ni académicien, mais on lui a été plus docile qu'à bien d'autres. Même on lui fit, quand il mourut, des funérailles nationales, dont le récit s'étale dans les journaux du temps : l'Empire lui devait bien cela.

On a depuis lors un peu rabattu de cet enthousiasme excessif et si l'on connaît quelques-unes de ses chansons, c'est pour les avoir lues : car on ne les chante plus. Il occupera toujours une place importante dans l'histoire politique de la Restauration et du gouvernement de Juillet. Littérairement, je crois qu'il se relèvera, mais pas très haut. On ne l'inscrira point au nombre de nos lyriques, s'il a manqué du souffle, de l'élévation, de la profondeur, sans lesquelles il n'y a que contrefaçon du lyrisme. Mais il gardera la gloire d'avoir porté un genre inférieur à sa perfection. Après cela, je ne lui souhaite ni admirateurs, ni imitateurs, car jusqu'ici l'étendue de sa réputation n'a servi qu'à accréditer hors

de nos frontières notre réputation d'épicuriens incorrigibles, et de Gaulois enracinés : et, de tous les grands thèmes vraiment poétiques, n'en ayant traité vraiment aucun en poète, il a réussi au contraire à en déshonorer plusieurs.

CHAPITRE XVI

L'OPPOSITION LIBÉRALE : PAUL-LOUIS COURIER

Tout au rebours de Béranger, ce n'est point la grandeur ni l'étendue de son influence qui nous recommande P.-L. Courier; mais c'est l'histoire même de sa vie, où l'on peut voir comment, sous l'influence de quelles causes, les plus tièdes eux-mêmes des partisans de l'Empire et de la Révolution se sont désaffectionnés de la Restauration; c'est la singularité de sa physionomie : de soldat, dont la vie militaire s'est passée à déserter son poste; et de paysan, employant ses loisirs à traduire Longin ou Hérodote; et c'est enfin la perfection d'art de quelques-uns des fragments de son œuvre. Comme d'ailleurs tout cela se confond en lui, sans toujours s'y accorder très bien, changeons donc ici de méthode; et au lieu d'essayer de réduire son œuvre à quelques traits essentiels, comme nous l'avons fait pour Béranger ou d'autres, ce qui ne nous mènerait à rien d'intéressant, suivons-le pas à pas dans sa vie.

Né en 1772 à Paris, où son père, un riche bourgeois, vivait bien, et *laute ac splendide,* en épicurien de bon

goût, employait les loisirs que lui faisaient ses rentes à séduire des duchesses, Paul-Louis fut élevé en Touraine, où sa famille possédait d'importantes propriétés. Tout jeune encore, la littérature, et le grec même, le grec surtout, l'attirèrent passionnément. Mais ce goût ne faisait pas le compte de son père, qui le destinait à la carrière des armes. Dirigé de ce côté, Paul-Louis dut se résigner. En 1791 il entre à l'école d'artillerie de Châlons; il en sort deux ans plus tard, pour être lieutenant à Thionville. Nous avons ses lettres de cette époque, arrangées par lui-même, et pour cette raison d'autant plus instructives, si dans ces années de la Révolution personne peut-être, y étant mêlé par devoir, ou par métier, ne s'est montré plus indifférent à tout ce qui se passait autour de lui : événements du dehors, événements du dedans, rien ne l'intéresse absolument, que son grec. Et dans son Plutarque, et dans son Hérodote, non pas du tout les faits, ni l'histoire, ni les hommes, ni la vérité, mais l'art uniquement et l'arrangement des phrases. C'est aussi un mauvais soldat. En 1795, employé comme capitaine au blocus de Mayence, il apprend la mort de son père; et ce lui est une première occasion de déserter. Sans permission ni congé de personne, il rentre en France, passe quelques jours auprès de sa mère sous prétexte de la consoler, la quitte pour aller s'installer aux environs d'Albi; et, sans plus s'inquiéter de ce qui se fait ou se dit, le voilà qui se met à traduire le *Pro Ligario*. Cependant quelques amis s'entremettent pour lui : c'est le beau temps du Directoire, la discipline est peu sévère; et, au lieu de le faire passer en conseil de guerre, on obtient pour Courier de

reprendre à Toulouse un emploi de son grade. Il inspecte des affûts, il compte des boulets : il s'amuse, il danse, il entretient une danseuse, pendant que d'autres se battent ; et, comme il est homme à mener plusieurs intrigues à la fois, le voilà forcé de quitter Toulouse, pour fuir la vengeance d'un mari.

On l'envoie à l'armée d'Italie, où il ne passe à peine qu'un an ; et de là il revient en France, à Paris, où il se lie avec les philologues : Sainte-Croix, Millin, Boissonnade, Haase, et débute par un article sur l'*Athénée* de Schweighauser. Mais s'il ne remplit pas les obligations de son état, il serait bien aise tout de même d'en percevoir les avantages. A force d'intrigues, il est nommé chef d'escadron et renvoyé comme tel en Italie. L'avènement de l'Empire l'y surprend, ou, pour mieux dire, il y contribue pour sa part. C'est dans un des plus jolis passages de ses lettres, qu'il en fait le récit :

Nous venons de faire un empereur, et, pour ma part, je n'y ai pas nui. Voici l'histoire. Ce matin, d'Anthouard nous assemble, et nous dit de quoi il s'agissait, mais bonnement, sans préambule ni péroraison. Un empereur ou la République, lequel est le plus de votre goût ? Comme on dit, rôti ou bouilli, potage ou soupe, que voulez-vous ? Sa harangue finie, nous voilà tous à nous regarder, assis en rond. Messieurs, qu'opinez-vous ? Pas le mot : personne n'ouvre la bouche.... Nous y serions encore, si je n'eusse pris la parole. Messieurs, dis-je, il me semble, sauf correction, que ceci ne nous regarde pas. La nation veut un empereur, est-ce à nous d'en délibérer ? Ce raisonnement parut si fort, si lumineux, si *ad rem*... que veux-tu ? J'entraînai l'assemblée....

(A Plaisance, le... mai 1804.)

La lettre est-elle bien authentique ? En tout cas elle est bien de sa date. D'autres lettres sont également caractéristiques : celle à M. Lejeune, où il raconte son voyage

à travers l'Italie quand il rejoint l'armée de Naples; celle à Danse de Villoison, qui l'engageait à donner sa démission :

Quant à quitter mon *vil métier*, je sais ce que vous pensez là dessus, et moi-même je suis de votre sentiment.... Mais je suis bien ici, où j'ai tout à souhait : un pays admirable, l'antique, la nature, les tombeaux, les ruines, la Grande Grèce. Que de choses! Le général en chef est un homme de mérite, savant, le plus savant dans l'art de massacrer que peut être il y ait; bon homme au demeurant, qui me traite en ami : tout cela me retient.

Celle-ci est curieuse et peint assez bien l'homme. On y trouve déjà cette causticité foncière, cette ironie perpétuelle, cette prétention aussi, qui sont dès lors et seront plus tard un caractère de son talent : on ne peut pas dire que celui-là s'ignore.

Enfin, las de guerroyer sans honneur au fond de la Calabre, il donne sa démission en 1808, à la suite de démêlés assez graves avec le général commandant l'artillerie de l'armée; et on accepte cette démission, quand commence une guerre nouvelle, la campagne qui devait être celle d'Essling et de Wagram. Pris à ce coup d'une inexplicable velléité militaire, il veut reprendre du service, part pour Vienne, se fait attacher à l'état-major du général Lariboisière, assiste à Wagram, n'y voit qu'une ignoble tuerie, déserte une seconde ou une troisième fois, et par Strasbourg et Lucerne reprend le chemin de l'Italie. Il s'installe à Florence, où se trouvait le manuscrit de *Daphnis et Chloé*, qu'il n'avait pu auparavant que feuilleter. Il le lit à loisir, y découvre dix pages inédites, le recopie tout entier et fait sur un feuillet une énorme tache d'encre. Le bibliothécaire furieux l'accuse d'avoir agi avec intention. Les journaux s'en mêlent. Tout ce bruit

inquiète Courier plus qu'il ne veut bien le dire. Une fois de plus, il arrive à se tirer de ce mauvais pas. Il reste en Italie jusqu'en 1812, revient alors à Paris, où il épouse, en mai 1814, la fille de son ami Clavier. Il se fixe définitivement dans ses propriétés de Touraine.

A cette date on remarquera que s'il n'avait aucune raison pour ne pas aimer l'Empire, il n'en avait aucune non plus pour ne pas s'accommoder de la Restauration. Et en effet ses lettres nous le montrent en 1815 et 1816 assez mêlé aux royalistes. Même le premier de ses pamphlets, la *Pétition aux deux Chambres*, du 10 décembre 1816, ne l'a pas encore jeté tout à fait de l'autre côté, puisque Decazes, le confident de Louis XVIII, se servit de ce factum contre les ultras. Mais ce fut son échec à l'Académie des Inscriptions, en 1818, qui le fit passer à l'opposition, — quoique, en vérité, le gouvernement n'en fût point responsable! — par l'importance qu'il lui donna, par l'amertume qu'il y mit. Il composa sur cet épisode, d'intérêt en somme restreint, une *Lettre à Messieurs de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Il avait peut-être quelque raison d'être blessé. Mais pourquoi le témoigner avec cette aigreur?

> Ce qui me fâche le plus, c'est que je vois s'accomplir cette prédiction que me fit autrefois mon père : *Tu ne seras jamais rien*..., c'est-à-dire tu ne seras ni gendarme, ni rat-de-cave, ni espion, ni duc, ni laquais, ni académicien.

L'irritation l'aveugle au point qu'il demande, ou à peu près, qu'on sacrifie à l'hellénisme toutes les études qui naissaient alors :

> Voulez-vous, avec du chinois, une bible copte ou syriaque, vous passer d'Homère et de Platon? Quitterez-vous le Parthénon

pour la pagode de Jagarnaut, la Vénus de Praxitèle pour les magots de Fo hi-can...?

Enfin, et surtout, il attaque en son concurrent, le vicomte Prévost d'Iraï, un « gentilhomme » :

Rien n'est plus simple que cela : un gentilhomme de nom et d'armes, un homme comme M. le Vicomte, est militaire sans faire la guerre, de l'Académie sans savoir lire....

A partir de ce jour, Courier était comme enrôlé dans l'opposition, et on le vit bien dans ses *Lettres au Rédacteur du Censeur* (1819-1820). D'autres pamphlets suivirent, dont les plus célèbres sont la *Pétition à la Chambre des députés pour les villageois que l'on empêche de danser* (1820), le *Simple discours* (1821), le *Pamphlet des pamphlets* (1824). Le succès en fut énorme, comme était celui des *Chansons* de Béranger.

Le fonds nous en paraît bien médiocre, s'il n'est fait que de mauvaises plaisanteries contre les mœurs de la cour, et contre les prêtres :

Le curé d'Azai est un jeune homme bouillant de zèle, à peine sorti du séminaire, conscrit de l'église militante, impatient de se distinguer. Dès son installation, il attaqua la danse, et semble avoir promis à Dieu de l'abolir dans sa paroisse, rêvant pour cela de plusieurs moyens, dont le principal et le plus efficace, jusqu'à présent, est l'autorité du préfet.... Ce n'est pas, comme on sait, d'aujourd'hui que les ministres de l'Église ont eu la pensée de s'aider du bras séculier pour la conversion des pécheurs....

(*Pétition pour les villageois.*)

A Chambord, qu'apprendra-t-il [le duc de Bordeaux]? Ce que peuvent enseigner Chambord et la cour. Là, tout est plein de ses aïeux.... Là, il verra partout les chiffres d'une Diane, d'une Chateaubriand, dont les noms souillent encore ces parois, infectées jadis de leur présence.... Louis, le modèle des rois, vivait avec la femme Montespan, avec la fille Lavallière....

(*Simple discours.*)

Mais si le fonds est médiocre, la forme est habile. Elle l'est même trop, par opposition à ce que nous disions de Béranger, si le succès n'en pouvait passer un cercle de lettrés. Et la raison en est bien simple, s'il y avait là-dessous le mécontentement personnel d'un homme, mais rien de la profondeur de haine qui animait Béranger, qui l'opposait de toute sa personne à cette noblesse ou à cette haute bourgeoisie revenue de l'Émigration dans les fourgons de l'étranger, comme on disait alors. Rien non plus chez Courier de cet enthousiasme pour Bonaparte et pour la Révolution, qu'on sentait percer dans ses refrains; et aucune enfin de ces raisons générales qui soutiennent une polémique.

Il est permis d'ajouter qu'il y avait trop de discordance entre l'homme et ses discours. Le 10 avril 1825, à quelques pas de sa maison, on relevait le cadavre de Paul-Louis Courier, frappé d'un coup de fusil presque à bout portant. La première enquête ne révéla rien; mais cinq ans plus tard, en 1830, on apprit que le coup avait été tiré par un des gardes de Courier, assisté de deux de ses charretiers; et que ce libéral était le plus exigeant des propriétaires, le plus impitoyable des créanciers, le plus dur des maîtres. Chacun vit comme il l'entend : mais enfin il est fâcheux qu'on prenne en public l'attitude d'un redresseur de torts, qu'on reproche aux autres la dureté, qu'on se fasse le champion de la liberté, lorsqu'on manque soi-même de générosité et de douceur!

On publia après sa mort divers morceaux inédits, dont la *Conversation chez la comtesse d'Albany*, la *Préface* et les *Fragments* d'une traduction d'Hérodote. Cette

traduction est très discutable, pour une affectation de littéralité tout à fait pédantesque :

> C'est ici l'édition des recherches d'Hérodote d'Halicarnasse, de peur que les actes des hommes ne soient effacés par le temps, et que tant de hauts faits et gestes merveilleux des Grecs et des barbares ne demeurent sans gloire; comme aussi la raison pourquoi ils se firent la guerre entre eux....
>
> (Livre I, *Clio.*)

Quant à la *Conversation*, elle exalte le XVII[e] siècle classique, où l'on savait faire « vingt bons vers de suite », et où l'on avait le sentiment et le scrupule de la forme artistique.

Si maintenant nous nous résumons, il nous semblera que l'influence de Courier a été peu considérable, et en effet, sans la perfection de son style, je ne vois pas la trace qu'il aurait laissée. Mais sa manière est bien française ; on y goûtera une certaine âpreté satirique, qui ne répond par malheur à aucun sentiment généreux, et enfin on verra dans sa lucidité quelque chose de classique. Quelques pages de lui figureront donc toujours dans les *Morceaux choisis* ; et ceci — quand c'est justifié — est le premier gage de l'immortalité.

CHAPITRE XVII

L'OPPOSITION LIBÉRALE : BENJAMIN CONSTANT

Si le mot célèbre et banal même était vrai : « Quelle belle vie, que celle qui commencerait par l'amour pour finir par l'ambition », il n'y aurait guère, je crois, de plus belle vie que celle de Benjamin Constant. Nul en effet n'a eu des amours plus retentissantes, dont il ait eu le droit de concevoir plus d'orgueil ou enfin, s'il faut tout dire, dont il ait plus largement profité. Mais d'autre part, pendant vingt ans ou trente, nul n'a été plus mêlé à la vie politique d'un grand pays, que ce membre du Tribunat qui résista à Bonaparte ; qui fut, en 1815, rédacteur de l'*Acte additionnel aux Constitutions de l'Empire* ; et qui devint député de la Restauration et président du Conseil d'État sous le gouvernement de Juillet.

Cependant, bien loin d'être belle, — j'entends belle pour nous et heureuse pour lui —, il n'y a pas de vie plus décousue que la sienne, plus incohérente en apparence ; il n'y en a pas de moins heureuse, si nous en croyons son *Journal* ; pas de moins digne et de moins enviable. C'est peut-être que, n'ayant jamais exercé le pouvoir, son ambition a ainsi manqué de suprême cou-

ronnement. Mais c'est surtout qu'il a lui-même manqué de constance. Le jeu de mots est de lui-même, qui avait pris pour devise : *Sola Inconstantia Constans*. Il a manqué d'une certaine capacité de vouloir, sans laquelle, dans la vie politique surtout, l'intelligence ou le génie même ne peuvent rien. Il a manqué surtout de générosité, et, en tout, en amour et en politique, d'élévation. C'était une âme un peu basse. Avec cela, d'ailleurs, bon écrivain, orateur disert, publiciste fécond, l'un des esprits assurément les plus cultivés de son temps, sachant quatre ou cinq langues et les sachant à fond, ayant des clartés de tout, aussi curieux d'érudition que de politique, analyste ou théoricien pénétrant et subtil, indifférent, par malheur, à toute poésie. Et malgré cela, si l'on excepte son *Adolphe* trop vanté, n'ayant laissé ni une œuvre, ni un livre, ni une page.

Pour cette raison, donc, il n'appartiendrait qu'à peine à l'histoire de la littérature, si nous prenions le mot dans son sens le plus étroit; mais il a sa place dans l'histoire des idées du siècle, et encore assez grande, si nul n'a contribué plus que lui à dégager les idées du gouvernement de toute idée mystique, et, contre Bonald, de Maistre, Lamennais à fonder l'ensemble des doctrines politiques enveloppées sous le nom de *Libéralisme*.

Né en 1767, mort en 1830, je renvoie pour l'histoire de sa vie à l'article de Sainte-Beuve : *Benjamin Constant et Mme de Charrière*, et à son *Journal*. Ce n'est pas que cette histoire manque d'intérêt. Bien au contraire, et l'anecdote y abonde. Mais le personnage est double. Lui aussi, il est de ceux dont la vie est indépendante de leurs œuvres; et j'ajoute que, autant sa vie est décousue, autant

ses idées se tiennent, se corroborent et ont peu changé au cours de sa vie publique : elles sont conformes en 1830 à ce qu'elles étaient en 1796.

Laissons donc là le personnage et ne nous soucions que de ses idées. Passons rapidement sur ses œuvres proprement littéraires, puisque, aussi bien, elles se réduisent à sa *Traduction de Wallenstein* (1809), et à son roman d'*Adolphe* (1816). De la première, rien de général à dire que nous n'ayons dit à propos de M[me] de Staël et de Schlegel, et pour les observations plus particulières qu'elle pourrait appeler, elles trouveront leur place quand nous traiterons du théâtre romantique. Mais je ne saurais passer le second sous silence. C'est un assez beau roman, ou plutôt une nouvelle, dont je ne nie certes pas la précision psychologique et l'accent de vérité morale, mais où je ne puis apercevoir la profondeur et la portée qu'on y voit souvent. La psychologie n'y est point vivante : c'est analyse ou idéologie pure. Les sentiments et les passions n'y parlent qu'une langue abstraite. Le mécanisme des personnages est habilement démonté ; mais ils ne vivent pas, ils n'ont pas d'existence réelle. Le milieu est à peine indiqué. Le style même n'a pas quelque chose de définitif qui le grave dans les mémoires. Tout en rendant donc justice à *Adolphe* et en y reconnaissant de singulières qualités d'analyse, une histoire assez vraie de la misère du cœur humain, qui finit si souvent par faire son supplice de ce qu'il a le plus ardemment désiré, je crois donc qu'on en ferait moins d'estime s'il ne tenait d'une confession.

Comme théoricien politique, on ne saurait se contenter de dire que B. Constant a marqué sa place au

premier rang des publicistes. Car il a fait beaucoup plus, s'il a dégagé l'idée de gouvernement de toute la mysticité dont on l'entourait; s'il a posé plus nettement que Spencer et avant lui, l'individu contre l'État, s'il a limité l'idée de Loi par le droit de l'individu, plus énergiquement que personne peut-être.

Il n'admet pas le droit divin des Rois; mais il n'admet pas davantage la souveraineté du Peuple, du moins au sens où l'entendait Rousseau. Si l'on le poussait, il eût même déclaré, je crois, que la souveraineté n'est qu'un mot, je veux dire qu'il n'existe que des gouvernements, dont la seule raison d'être est dans leur utilité actuelle, mais qui n'ont rien de sacré dans leur institution, et qu'on peut donc ainsi toujours corriger ou modifier, mais toujours surtout limiter dans leurs attributions.

C'est qu'à ses yeux la chose la plus respectable, ou la seule même, c'est le *Moi*. Et à cet égard, il a donné de la liberté même une curieuse définition : « J'entends par liberté, dit-il, le triomphe de l'individualité tant sur l'autorité qui voudrait gouverner par le despotisme, que sur les masses qui voudraient asservir la minorité à la majorité ». Ce qui revient à dire, ou à peu près, que le gouvernement, quel qu'il soit, est l'ennemi. Cependant, et d'un autre côté, sur quelque principe que le gouvernement se fonde : droit divin des Rois, s'il est monarchique; souveraineté du Peuple, s'il est démocratique; utilité générale, s'il est représentatif ou parlementaire, il ne peut exister, rendre des services, s'exercer, qu'autant qu'il exige des individualités le sacrifice ou l'abdication d'une partie d'elles-mêmes. Qui sera juge de l'étendue de l'abdication? Si c'est le gouvernement,

cela peut conduire à la tyrannie ; si c'est l'individu, cela, je crois, conduira à l'anarchie pure.

Aussi bien Benjamin Constant ne reculait-il pas devant cette conséquence ; et il pose en principe que la Loi même n'est pas plus souveraine que le Peuple ou le Roi.

Quel est donc le remède ? C'est ce qu'il est difficile de dire d'une manière générale, théorique et absolue. Tout dépend des circonstances. Si cependant nous observons avec quelle facilité l'individualisme se change en égoïsme, si nous faisons attention qu'étant donnée la nature de l'homme, ce qu'il y a le moins besoin de lui enseigner et de développer en lui, c'est le respect de ses propres droits, si nous considérons que l'une des formes de l'injustice est de réclamer tout notre droit, si nous posons enfin ou si nous admettons que les gouvernements, sans empiéter sur la morale, ont peut-être la charge de veiller ou travailler à la répartition de la Justice, de s'interposer entre les individus, de compenser peut-être quelques inégalités, le libéralisme de Constant nous apparaîtra bien dépourvu d'élévation et de générosité. En tout cas, il n'est rien de plus contraire aux doctrines des Bonald, des J. de Maistre, et des Lamennais.

Et Constant le savait bien, si son principal ouvrage : *De la Religion considérée dans sa source, ses formes, et son développement* (1824-1828), celui auquel il a travaillé toute sa vie, était précisément dirigé contre la restauration intégrale du catholicisme, dont Chateaubriand avait donné le signal.

C'est un ouvrage curieux, dont bien des parties ont complètement vieilli, mais qui vaut encore la peine

d'être lu. L'objet en est de distinguer le sentiment religieux des formes qui le manifestent, en en faisant une partie de la définition de l'homme, et une nécessité de sa nature, telle que le langage ou la sociabilité. L'homme, dit Constant, est un être naturellement religieux, et pour employer son heureuse expression :

Quand la religion se retire de ce que les hommes connaissent, elle se place toujours à la circonférence de ce qu'ils savent.

Partant de là, à la lumière de l'histoire, et surtout de Creuzer, il distingue trois temps ou âges : l'âge du fétichisme, celui du polythéisme, celui du monothéisme ; il examine sous l'influence de quelles causes les religions se sont arrêtées à la forme sacerdotale. Il conclut enfin que le principe sacerdotal ou stationnaire, bien loin de favoriser le sentiment religieux, l'ayant plutôt entravé, il faut rendre ce sentiment à la loi des choses humaines, qui est la perfectibilité indéfinie.

Tout ceci est pénétré d'idéologie, de protestantisme, et de préjugés concernant l'histoire des Religions. On trouve d'ailleurs dans ces cinq volumes des choses curieuses, comme certaines *Dissertations sur l'Iliade et l'Odyssée*, et quelques idées suggestives, qui sont passées dans Auguste Comte et dans Renan.

Au total, le personnage est assez original. Que lui a-t-il manqué ? La concentration sur lui-même, au lieu de cette dispersion de toute sa vie ; et la profondeur du style ; et puis, et surtout, je ne sais quelle flamme de passion, si nous n'intéressons les autres qu'à ce qui nous a nous-mêmes passionnément intéressés.

CHAPITRE XVIII

LE TRIUMVIRAT DE SORBONNE : VILLEMAIN, COUSIN, GUIZOT.

Une espèce de légende universitaire a rendu comme inséparables les noms de Cousin, Guizot et Villemain. Et en effet, tous les trois, ils ont eu, de 1815 à 1830, à peu près la même fortune; ils ont contribué par des qualités diverses à la formation de l'éloquence de la chaire, de la tribune, du barreau; et tous les trois ils ont combattu pour le même succès. A tous les trois, enfin la littérature ou la philosophie ne leur a servi, selon le mot de l'un d'eux, que d'un moyen d'en sortir, pour entrer dans la politique. Tous trois ont été ministres de l'Instruction publique.

Ce n'est pas en cette qualité qu'ils nous appartiennent ici, ni même en qualité d'orateurs. Et à cette occasion je ne suis pas fâché de dire pourquoi, dans cette *Histoire*, je ne fais pas plus de place aux orateurs de la tribune ou du barreau. C'est qu'ils sont généralement illisibles; et la raison en est bien simple, si généralement leur éloquence implique une part de sophis-

tique toujours considérable. Presque toujours il s'agit pour eux de gagner une cause, une cause particulière, qui n'intéresse après tout que les plaideurs eux-mêmes ; et, même quand ils arrivent à des principes généraux de politique ou de droit, ils les envisagent toujours d'un point de vue de parti. S'il y a donc toujours là quelque chose d'extrêmement passionnant pour la génération actuelle, dont les intérêts immédiats sont en jeu, quand cette génération a disparu et ses intérêts avec elle, il ne reste plus que bien peu de chose même de l'éloquence parlementaire d'un Manuel, d'un général Foy, d'un Royer-Collard. Et essayez de lire Guizot, Thiers, Berryer, Gambetta, et les plaidoyers de Lachaud lui-même ! — Les orateurs de la chaire sont plus favorisés : ce sont toujours des intérêts généraux qu'ils discutent, les plus généraux qu'il y ait, puisque il n'y en a pas un dont le prolongement ne s'étende au delà de la vie ; les lieux communs, qu'ils doivent traiter, se renouvellent à mesure que s'étend la connaissance de l'homme ; et enfin, et surtout, ils sont sincères par définition : ils ne parlent pas au nom d'un parti ; la cause qu'il s'agit de gagner est celle de tous les hommes ; ils n'ont pas d'intérêt à dire ce qu'ils ne croient pas ; ils ne sont donc pas suspects de vouloir renverser un ministère ou rendre un coquin à la société. Et cependant, parmi les orateurs sacrés, combien méritent, dans chaque siècle, d'être retenus par l'histoire littéraire ? Trois ou quatre seulement.

Mais la condition des orateurs comme Villemain et Cousin est différente encore. Ce qui importe essentiellement chez eux, c'est le fonds, et non la forme, les vérités

nouvelles qu'ils ont apportées, leurs doctrines ou leurs méthodes, les directions qu'ils ont imprimées à la philosophie, à l'histoire, à la critique; ce sont leurs idées, dont l'éloquence n'a été que l'instrument. S'ils se sont servis de la parole, c'est qu'elle a un pouvoir physique, et une force actuelle que n'a pas l'écriture. Et c'est pourquoi nous qui ne les entendons pas, nous avons à les juger sur leur œuvre, uniquement.

Qu'ont-ils donc faits?

On peut répondre en deux mots : ils ont fait la Critique et l'Histoire.

Né à Paris en 1792, mort en 1867, c'est en 1815 que Cousin avait débuté, comme suppléant de Royer-Collard, en attaquant la philosophie du XVIII[e] siècle, et en exposant celle de Kant. Et il avait exposé aussi une philosophie individualiste assez analogue à celle de B. Constant, faisant du *Moi* le point de départ et le terme des choses, et destinée sans doute à répondre à Lamennais. Son cours fut supprimé en 1820. Réduit au silence, il édite Proclus et Descartes et traduit Platon. Puis en 1828, Martignac le fait rentrer à la Sorbonne. Dans son cours cette fois, s'inspirant plutôt de Hegel, il pose les principes de l'histoire. On lui a reproché d'avoir classé les divers systèmes sous des dénominations trop tranchées : matérialisme, idéalisme, scepticisme, mysticisme. Peut-être ces rubriques sont-elles des simplifications : et cependant, plus nous allons, plus il semble que les solutions ne soient que d'un nombre limité, et que le progrès consiste à les approcher de plus en plus près. Je ne puis non plus souscrire aux objections de J. Simon. Je n'insiste pas après cela sur sa théorie des Époques,

ni sur celle des Grands Hommes, qui ne lui est point personnelle. Mais ce qui est nouveau, c'est l'affirmation du pouvoir des idées : l'idée menant le monde, passant de l'abstrait dans le concret, et devenant un mobile d'action. Voilà ce que Cousin a enseigné à la jeunesse de la Restauration. Et je crois qu'il a eu raison! Comment les idées opèrent-elles? Cela est difficile à dire, et cela est très variable certes. Sont-ce les Grands Hommes, qui les incarnent? ou le travail latent des générations, qui les accumule? Mais qu'elles agissent et que tôt ou tard l'attente crée son objet, le besoin, son organe, l'idée, sa manifestation, cela me paraît évident.

Ajoutons qu'à cette époque il détermine le grand mouvement qui porte les esprits à l'histoire de la philosophie. — Nous aurons ainsi tout Cousin. Car après 1830, la politique l'accapare, et l'attitude qu'il se compose; et après 1848, il vient à la littérature.

Il n'en est pas de même de Guizot (1787-1874). Jusque dans ses dernières années, tout mêlé qu'il fût à la politique, celui-ci demeure vraiment historien. Et c'est même pour cette raison, que je renvoie son étude à plus tard, si, quelque bruit qu'ait fait sous la Restauration son *Histoire de la civilisation en Europe*, ce sont surtout ses travaux sur *La Révolution d'Angleterre* qui ont achevé d'asseoir sa réputation. A la Sorbonne, pour ne rien dire de son *Histoire du régime représentatif*, sa tâche a été de constituer ce que Voltaire avait rêvé : une histoire philosophique de la civilisation, dans la conception de laquelle on retrouve l'idée de la connexion de toutes les parties de la civilisation : philosophie, politique, littérature; l'idée de l'influence des causes

extérieures, physiques ou historiques ; et l'idée du progrès, et tout cela, fondé sur une critique exacte des monuments du passé.

Critique et histoire, c'est encore le caractère de l'œuvre de Villemain (1790-1870). Tandis que Guizot envisageait la littérature comme un instrument d'investigation pour l'histoire, Villemain, dans son *Tableau de la Littérature au XVIIIe siècle*, établissait, sur un exemple alors contemporain, l'influence des mœurs sur les idées, et des idées sur l'art.

Le plus grave reproche qu'on puisse lui faire, c'est que l'exemple est trop probant pour être démonstratif : il est trop bien choisi. La littérature du XVIIIe siècle est l'expression des idées du XVIIIe siècle, certes ; et Voltaire, Diderot, Rousseau, sont les hérauts de l'esprit public. Mais pourrait-on donner le même titre, au XVIe siècle à Rabelais et à Montaigne ; au XVIIe siècle à La Fontaine et à Pascal ? Le principe est trop général, et la méthode est trop vague. Mais ceci dit, et quels que soient les autres défauts de Villemain : insuffisance de l'information, excès de la rhétorique, mélange d'intention politique, son livre est considérable.

D'autant plus qu'il recherche, en outre, les influences étrangères qu'a subies notre littérature, et les influences, et les contre-coups qu'elle a reçus des événements intérieurs de la France, jansénisme, querelles des Parlements, etc.

Enfin, Villemain a cherché la liaison et l'enchaînement des parties : il a voulu présenter un ensemble. Je crois d'ailleurs que cet enchaînement peut être conçu autrement qu'il ne l'a conçu : il s'est trop attardé à la littéra-

ture anglaise, par exemple. — Mais chez lui la chose n'en est pas moins faite.

Au lieu d'être considérée dans son isolement, désormais l'œuvre littéraire est envisagée dans ses relations avec l'état social, l'état politique, les influences du dehors. Toutefois, comme Villemain n'aime guère conclure, la relation reste indéterminée. — Il n'est pas moins entendu, que l'œuvre littéraire est expressive ou significative d'autre chose qu'elle-même. Elle exprime : une espèce d'hommes : ainsi l'œuvre de Beaumarchais, ou celle de Buffon; le caractère d'une époque : ainsi l'œuvre de Marivaux et celle de Bernardin de Saint-Pierre; un moment de la littérature : ainsi l'œuvre de Voltaire, par rapport à celle de Racine.

Enfin la critique retrouve son aplomb; et Villemain, sur beaucoup de points jugé encore comme un critique de l'ancienne école, n'en contribue pas moins à établir que les règles n'ont plus leur importance mystique de jadis; et que l'autorité de l'histoire est substituée à la leur. Ce qui désormais va servir à juger les œuvres, ce sera la quantité des rapports qu'elles expriment, et la richesse de leur signification.

CHAPITRE XIX

AUGUSTIN THIERRY

Ainsi donc, sous l'effort de Cousin, Guizot, Villemain, s'est constituée une critique nouvelle dont le caractère est surtout d'être historique, ou si l'on veut, d'étudier les sujets qu'elle traite dans leur connexion ou leur rapport avec l'état social. C'est l'histoire même qu'à son tour et dans le même temps Augustin Thierry, leur contemporain d'âge, s'est proposé de renouveler.

Comme eux d'ailleurs ou plus qu'eux-mêmes, — car il n'a jamais été ministre, député, ni même professeur, — il est de ceux dont l'histoire de la vie, sauf un seul point que nous verrons, n'importe guère à l'intelligence de ses œuvres. Et c'est pourquoi, quand j'aurai dit qu'il naquit en 1795, qu'il passa par l'École Normale, qu'il fut quelque temps secrétaire de Saint-Simon ; qu'il collabora tour à tour au *Censeur européen* et au *Courrier français* ; et que le succès de son grand ouvrage, la *Conquête de l'Angleterre*, en 1825, le voua désormais exclusivement à l'histoire, j'aurai dit de sa vie tout l'essentiel, et nous n'aurons plus à nous occuper que de ses œuvres.

Elles sont au nombre de trois, pour la période qui nous intéresse ici : les *Lettres sur l'histoire de France* (1820-1827); *Dix ans d'Études historiques* (1819-1827); l'*Histoire de la Conquête de l'Angleterre par les Normands* (1826). Ses autres écrits n'ont été composés ou n'ont paru que beaucoup plus tard.

Assez prodigue de renseignements sur lui-même, comme tous les hommes de son temps, il nous a lui-même raconté comment il vint à l'histoire :

En 1817, préoccupé d'un vif désir de contribuer pour ma part au triomphe des opinions constitutionnelles, je me mis à chercher dans les livres d'histoire des preuves et des arguments à l'appui de mes croyances politiques. En me livrant à ce travail avec toute l'ardeur de la jeunesse, je m'aperçus bientôt que l'histoire me plaisait pour elle-même....

(*Lettres sur l'histoire de France*, Avertissement.)

C'est également lui, dans le même endroit de l'Avertissement des *Lettres*, qui nous a indiqué quel était alors l'état des études historiques :

Les histoires de Velly et d'Anquetil passaient alors pour très instructives, et lorsqu'on voulait parler d'un ouvrage fort, on citait les *Observations* de Mably ou l'*Abrégé* de Touret. Nos historiens modernes présentaient sous le jour le plus faux les événements du Moyen Age....

Enfin, pour les maîtres qui lui avaient montré la vraie manière d'écrire l'histoire, c'est lui encore qui nous a indiqué Chateaubriand et ses *Martyrs*, Walter Scott et son *Ivanhoë*.

Quels conseils donc lui ont-ils donnés? Qu'y a-t-il ajouté de lui-même? Et nous, de quelles idées lui sommes-nous redevables? C'est ce qu'il faut examiner.

D'une chose morte, il a voulu faire une chose vivante,

et d'une sèche chronologie une résurrection du Passé. Ne l'avait-on pas fait avant lui? Et n'ensevelissait-il pas peut-être dans un mépris très excessif, dans un dédain injustifié, l'*Histoire des Variations*, *Charles XII*, *Le Siècle de Louis XIV*? Oui et non. Oui, si on ne regarde qu'à la surface des choses. Non, si on va plus au fond. On s'aperçoit en effet alors, que Voltaire et Bossuet restent assez inattentifs au « peuple »; qu'ils ne le considèrent nullement comme le principal acteur de l'histoire. C'est le « peuple » que Thierry veut mettre en scène : et la nouveauté de cette tentative fait comprendre qu'il ait eu pour maîtres un poète et un romancier.

Sainte-Beuve écrit à ce propos dans son *Chateaubriand* :

M. Thierry, quand il écrivait cela [la révélation de sa propre vocation historique due à une lecture des *Martyrs*], en était avec M. de Chateaubriand a un prêté-rendu de louanges et de compliments....

Assurément voilà de bien pauvre psychologie! Pourquoi contester cette affirmation de Thierry, qui est si bien confirmée par l'impression que donne son œuvre? Car voici bien l'objet des recherches de Thierry : les faits de l'histoire étant connus, quelle répercussion ont-ils sur Eudore, sur des particuliers, sur cette foule anonyme, « fruges consumere natam », dont l'aristocratie des historiens n'avait pas daigné s'occuper jusque-là.

On en voit les conséquences; et Thierry les a indiquées lui-même, dans sa *Conquête* :

Ces détails sont en eux-mêmes peu mémorables, mais ils peuvent aider le lecteur à se figurer les scènes variées de la con-

quête et à revêtir de leur couleur originale les faits de plus grande importance.... Il faut pénétrer jusqu'aux hommes, à travers la distance des siècles, il faut se les représenter vivants et agissants....

(Livre IV, fin.)

Et en effet, avec la foule, rentre dans l'histoire la couleur locale, la description des mœurs, du mobilier, du costume, du milieu, du décor. C'est la base même de l'histoire qui change : les documents privés : contrat de vente ou de louage, acte d'affranchissement, lettre missive, inventaire, mémoires et chroniques, légendes, documents littéraires, chansons, contes populaires, au besoin contes de fées, deviennent désormais la principale source de l'histoire, et, si l'on sait les manier, le plus sûr moyen de son information. Enfin et par là rentre aussi la psychologie, la description des sentiments.

Il est d'ailleurs évident que cette méthode offre plus d'un danger, dont le principal est d'être très conjecturale. Elle invite au roman. — Mais on ne saurait nier ce qu'elle donne d'intérêt et de vie :

Parmi la foule d'Anglais qui, cédant au besoin de subsister, s'attachèrent comme valets aux riches Normands et les suivirent dans les expéditions d'outre-mer, *portant leurs lances et menant en main droite leurs chevaux de bataille*, se trouvait, au temps du roi Henri Ier, un homme de Londres, que les historiens appelaient Gilbert Becket....

(*Conquête...*, livre IX, 1160.)

En outre, le soin avec lequel les Anglais dans cette *Histoire* sont traités indique une autre préoccupation. Ce sont des vaincus, c'est l'élément saxon, la couche inférieure. Et ainsi, derrière les personnages, on voit paraître l'élément actif, mystérieux et fondamental de

l'histoire : la race ou le sang. Augustin Thierry le premier a fondé l'histoire sur la notion de l'hostilité des races.

Il est curieux de rappeler comment il y fut amené :

Il me semblait remplir un devoir de piété filiale en racontant la vie orageuse des ancêtres de la bourgeoisie française....
(*Dix ans d'études historiques*, Préface.)

Mais il ne dit pas tout, et il faut insister. On se rappelle que vers la fin du XVIIe siècle, sans que je garantisse que cette théorie ne remonte pas plus haut, Boulainvilliers avait prétendu justifier les « privilèges » par la conquête, et distinguer en France deux races : les Germains et les Gallo-Romains. Une longue polémique s'était engagée là-dessus, qui même avait tourné au tragique. En 1789, Sieyès, admettant la thèse mais la retournant contre les nobles, prétendait les rejeter hors de France au nom même de leur origine. Il s'agissait alors de nous « défranciser ». Mais à son tour, sous la Restauration, un publiciste, un émigré, Montlosier, avait repris la doctrine de Boulainvilliers, dans sa *Monarchie française*. On devine l'émoi au camp libéral! Ce sont les droits du Gaulois vaincu et opprimé que Thierry entreprit de revendiquer et de défendre « contre le gouvernement ».

Quelle est la valeur de cette idée de Race?

Je la crois considérable, mais à quelques conditions cependant : la première, c'est qu'on définisse la notion même de race, et qu'on en expulse l'élément physiologique. Il y a eu trop de croisements, de mélanges, d'accidents. La race est une formation historique. La seconde, c'est qu'on n'étouffe pas sous la race l'élément individuel.

Or c'est ce qu'on peut reprocher à Thierry d'avoir fait, et son histoire en a contracté quelque chose de trop systématique. Mais en revanche elle a gagné en profondeur et en signification.

Si maintenant nous revenons à l'histoire nationale, nous ajouterons un trait, qui complétera l'exposé de l'œuvre d'Augustin Thierry. On connaît son *Histoire véritable de Jacques Bonhomme* (mai 1820) :

Il y a vingt siècles que les pas de la conquête se sont empreints sur notre sol : les traces n'en ont pas disparu.... Est-ce donc pour un destin semblable que la nature forma ce beau pays que tant de verdure colore, que tant de moissons enrichissent, et qu'enveloppe un ciel si doux?

. . . .

En se mêlant à l'idée de rivalités de races, cette conception a conduit l'historien à faire consister toute l'histoire de France dans celle du Tiers-État, à en voir le fonds dans la Révolution, à la systématiser ainsi tout entière par rapport à 1789 et à en mettre le drame entier dans une lutte dix fois séculaire de l'élément gallo-romain travaillant à s'émanciper de l'élément germanique.

Il y a du vrai dans cette théorie, et on en peut encore tirer parti, je crois. On n'a pas épuisé ce qu'elle contient de vérité; et n'eût-elle servi qu'à rétablir le sentiment de la solidarité des générations, ce serait déjà beaucoup. Mais historiquement, et généralement, elle rencontre deux graves objections : qu'est-ce au juste que le système féodal? Est-ce une pure importation germanique, ou n'était-ce pas une nécessité des temps, une phase indispensable alors de la civilisation française? Et puis,

l'accession des classes moyennes au pouvoir est-elle le dernier terme du progrès? D'une autre manière ceci revient à dire que Thierry a trop manqué d'impartialité, comme ennemi trop haineux pour rendre justice au passé, comme trop heureux de voir la revanche de sa classe réalisée par la Monarchie de Juillet.

Mais ce sont peut-être des défauts assez légers, en comparaison de l'exemple qu'il a donné du dévouement à la science; de la vie nouvelle qu'il a communiquée à l'histoire en la fondant sur la notion de race ou de foule; de l'art enfin qu'il a déployé, digne d'un peintre ou d'un poète.

CHAPITRE XX

LES HISTORIENS DE LA RÉVOLUTION : Mme DE STAEL, THIERS, MIGNET

En les feuilletant, je ne pouvais m'empêcher d'une réflexion, qui était de me demander ce que j'en dirais. Je puis bien tirer deux ou trois chapitres de l'étude du *Siècle de Louis XIV,* et cinq ou six de celle de l'*Histoire Universelle* : ce sont là des œuvres pleines de sens, derrière lesquelles on sent quelqu'un, qui font penser. Mais des livres de Thiers et de Mignet, s'il y a beaucoup à retirer peut-être pour la connaissance des faits dont ils se sont faits les historiens, il n'y a presque rien à prendre, qui intéresse la philosophie de l'histoire, l'histoire de l'art, ni même celle de la littérature.

Si je me suis donc décidé à en parler, ce n'est pas précisément que je les trouve appartenir à l'histoire de la Littérature, ni même à celle des idées : mais c'est qu'ils ont les premiers fixé l'opinion moyenne sur la Révolution, et qu'encore aujourd'hui, pour diverses raisons, quelques-uns des traits essentiels qui leur ont servi pour la représenter demeurent dans les esprits.

C'est que Thiers et Mignet, étant voisins de l'événe-

ment, en ont reçu quelque prestige d'autorité. Nés l'un en 1796, l'autre en 1797, ils ont connu beaucoup des principaux acteurs de la Révolution ; ils les ont fréquentés : constituants et conventionnels, émigrés de Condé, maréchaux de l'Empire, survivants de la Terreur, ils en ont vu, de leurs yeux vu ; c'est un peu sous leur dictée qu'ils ont écrit l'histoire ; et de là celle surtout de Thiers a gardé comme un caractère de réalité, qui triomphe, aujourd'hui même encore, du manque de pensée, et du manque de talent et de style.

On pourrait en effet s'amuser à collectionner ses tours cocasses et prudhommesques :

Il y avait un mois et demi tout au plus que le Directoire était institué, et déjà il commençait à s'asseoir.

(*Histoire de la Révolution française*, VIII, p. 52.)

Quand les idées qui ont préoccupé les esprits touchent à leur fin, elles restent dans quelques têtes et s'y changent en imbécillité.

(*Ibid.*, p. 98.)

Les royalistes l'appelaient naturellement un scélérat, quoiqu'il s'appliquât à les détruire par les voies les plus loyales.

(*Ibid.*, p. 133.)

Il se porta ensuite en Bretagne et, fidèle à son plan, l'embrassa d'un vaste cordon.

(*Ibid.*, p. 137.)

Les subsistances manquaient par différentes causes. La principale était l'insuffisance de la récolte.

(*Ibid.*, VII, p. 51.)

Les trente et un volumes de Thiers sont écrits ainsi.

L'histoire de Mignet est mieux écrite. En revanche, et en raison du caractère sentencieux du style, elle a gravé dans les esprits du temps ou dans les nôtres mêmes un

certain nombre de formules, qui sont devenues autant de clichés :

Le sol était divisé en provinces ennemies [à la veille de la Révolution]... ; la noblesse avait perdu tous ses pouvoirs, quoiqu'elle eût conservé ses distinctions ; le peuple ne possédait aucun droit ; la royauté n'avait pas de limites..., etc.

Tout cela court encore aujourd'hui les colonnes des journaux et certains discours officiels.

A la vérité je ne crois pas que ces idées, ces formules, non plus que leurs auteurs eux-mêmes, en aient pour très longtemps à conserver leur prestige. Mais ils continuent cependant, ces deux écrivains, à être des autorités dans la question révolutionnaire, au moins pour le commun des esprits ; et la chance leur demeure acquise de l'avoir délimitée les premiers.

Quand je dis les premiers, l'expression n'est pas exacte, et ce sera l'occasion ici de dire un dernier mot de M[me] de Staël, dont les *Considérations sur la Révolution française* ont fait entrer, pour ainsi dire, la Révolution dans l'histoire, et ont ainsi préparé l'œuvre de Mignet et de Thiers.

A la vérité ce livre a de grands défauts : celui d'être inachevé, ayant été interrompu par la mort de M[me] de Staël ; celui encore d'avoir commencé par n'être qu'une apologie de Necker ; celui d'être assez peu philosophique, si l'on a pu dire que M[me] de Staël y emploie tout son esprit à regretter que la France ne soit pas l'Angleterre. Bonald, dans ses *Observations*, a jugé sans aménité les *Considérations*, mais non pas sans justesse, lorsqu'il a écrit :

On veut que le malheur et l'oppression qui pesaient sur le peuple français aient amené la Révolution ; et l'on ne sait pas tout

ce qu'il en a coûté de violences, d'impostures, d'intrigues et d'argent, pour pousser le peuple à des innovations ou à des désordres qui répugnaient à ses habitudes, à ses affections, à ses vertus. Mme de Staël peut l'ignorer, elle qui n'a vécu qu'avec ceux qui poussaient aux changements, et qui n'a vu, — et encore de ses fenêtres — que la populace de la capitale, c'est-à-dire ce qu'il y a dans une nation de plus ignorant, de plus corrompu et de plus turbulent.

. . . .

Mme de Staël n'a vu que d'un balcon le sanglant spectacle de la Révolution....

Mais d'autre part Mme de Staël a connu mieux encore que Thiers les hommes de la Révolution ; et de quelques-uns elle a laissé d'assez beaux portraits. — C'est elle encore qui, la première, a plaidé l'inévitable nécessité de la Révolution, son impossibilité de ne pas éclater. Et c'est elle enfin, qui, pénétrée des idées politiques de Benjamin Constant, a contribué par ses *Considérations* à fonder les principes du gouvernement représentatif. — Il était donc juste, au point de vue où nous nous plaçons, c'est-à-dire au point de vue de la détermination de l'idée de la Révolution, de ne pas omettre Mme de Staël, et avant que d'en arriver à Thiers et à Mignet, de lui donner un dernier souvenir.

Thiers et Mignet étaient deux méridionaux, débarqués en 1821 à Paris pour faire fortune. Chaudement recommandés à Manuel, chef de l'opposition libérale, ils entrèrent tout de suite au *Constitutionnel* et au *Courrier*. Mignet fit des cours à l'Athénée. Thiers se jeta dans la politique, sans cesser de s'occuper de tout un peu : des salons de peinture (1822-1826) ; d'une polémique contre Montlosier. Augustin Thierry lui aussi combattait alors Montlosier; mais il se tenait sur les hauteurs des prin-

cipes : Thiers combat en journaliste et en agitateur. — L'*Histoire de la Révolution française*, de Thiers, paraît de 1823 à 1827 ; Mignet publie la sienne en 1824.

De toutes les histoires de la Révolution, celle de Mignet demeure encore la plus dogmatique, par le caractère sentencieux du style, par le dessein principal qui est d'enchaîner étroitement tous les événements de la Révolution, par l'impression qu'elle donne que la Révolution est quelque chose de définitif, ou pour mieux dire d'entré définitivement dans l'histoire. Et c'en est à la fois le défaut et le mérite : le défaut, si la Révolution, aujourd'hui même encore, continue de vivre; le mérite, si rien n'était plus propre à constituer la Révolution en légende, en en ramenant les faits à des principes. — Ce n'est guère qu'un cadre, en somme, mais il est habilement tracé; les études particulières peuvent désormais le remplir. — Après cela, je n'en vois rien à citer : c'est un résumé, où il y avait peu de place à l'art de l'écrivain, et d'ailleurs le style de Mignet a quelque chose d'apprêté, de naturellement froid, d'académique et de correct, qui en fait l'écrivain le moins facile à extraire.

Il en est autrement de Thiers. Celui-ci, on peut l'extraire; et même, quand il veut écrire une page plus littéraire, elle se détache alors si nettement du reste du récit, qu'il faut bien l'apercevoir :

Un gouvernement composé de bourgeois, nos égaux, régissait la République avec modération.... Toutes les voix étaient libres. La France, au comble de la puissance, était maîtresse de tout le sol qui s'étend du Rhin aux Pyrénées, de la mer aux Alpes. La Hollande, l'Espagne, allaient unir leurs vaisseaux aux siens, y attaquer de concert le despotisme maritime. Elle était resplendissante d'une gloire immortelle. D'admirables armées faisaient

flotter ses trois couleurs à la face des rois qui avaient voulu l'anéantir.... Nous allions retrouver l'opulence avec le repos; quant à la liberté et à la gloire, nous les avions...! Français..., n'oublions jamais ces jours immortels de liberté, de grandeur et d'espérance!

(*La Révolution...*, I, VIII, fin.)

c'est là une assez belle page, quoique d'une rhétorique trop facile.

Si le mérite de Thiers n'est pas dans le style, ni dans l'exactitude, — car on l'a accusé de bien des erreurs; si sa conception même de la Révolution est due tout entière à Mignet, où donc est la raison de son succès?

Elle est dans cette absence même d'art, et, comme pour Béranger, dans sa correspondance avec l'état des esprits auxquels il s'adresse. Il raconte la Révolution dans le style du *Constitutionnel* ou du *National*, accessible à tout le monde. — Elle est encore dans la nouveauté de quelques parties, et dans la nature des informations qui les remplissaient. Thiers, esprit universel, parle de finances, de diplomatie, de guerre, avec une clarté superficielle et rapide, qui donne l'illusion aux profanes de comprendre les causes spéciales et le détail des événements. — Enfin Thiers était en parfaite correspondance avec l'opinion libérale moyenne. C'est lui qui a fixé avec sympathie les principaux traits des acteurs et du parti dont Mignet a donné l'esquisse : Constituants, Girondins, Terroristes. C'est lui qui a marqué une solidarité entre la Terreur et la Défense Nationale. Au fond, il a écrit un pamphlet contre la Restauration, plutôt qu'une histoire de la Révolution. Mais ce pamphlet a souvent l'aspect, et l'intérêt même de l'histoire.

LIVRE II

LE ROMANTISME

On peut considérer le Romantisme comme un fait social, comme la manifestation extérieure, dans l'ordre littéraire, du triomphe de l'individualisme. Sous ce rapport il serait l'émancipation de l'individu après la contrainte de l'Empire et de la Restauration. — On peut le considérer comme un fait purement littéraire; dans ce cas, il devient malaisé de le caractériser. Les définitions qu'en ont données les Romantiques eux-mêmes sont confuses et obscures. M[me] de Staël désignait par Romantisme la « poésie du Nord », issue de la Chevalerie et du Christianisme, par opposition à la « poésie du Midi », païenne et antique. Sismondi faisait consister le Romantisme dans l' « originalité ». Stendhal, dans son *Racine et Shakespeare* (1824) appelle « romantique » la poésie appropriée aux mœurs, au goût, à l'esprit des contemporains, et « classique » la poésie volontairement démodée, parce qu'elle imite des modèles anciens, au lieu de s'adapter aux lecteurs de son temps. A ce compte, Sophocle et Racine sont présentés, non pas certes comme des Romantiques, mais comme des poètes qui ont été romantiques en leur temps. Cette définition a bien l'air d'un sophisme, ou d'une mystification. En tout cas elle

ne répond pas à la question : elle ne caractérise pas le mouvement littéraire nouveau qui s'épanouit en 1830.

Musset énumère en les raillant, dans ses *Lettres de Dupuis et Cotonet*, un certain nombre de définitions qui ont été données du Romantisme :

Nous crûmes d'abord, pendant deux ans, que le *romantisme*, en matière d'écriture, ne s'appliquait qu'au théâtre et qu'il se distinguait du classique parce qu'il se passait des unités....

Une illustre préface... faillit nous convaincre à jamais.... On y disait très nettement que le romantisme n'était autre chose que l'alliance du fou et du vicieux.... Nous le crûmes....

Le romantisme, c'est la poésie allemande...! Nous crûmes, jusqu'en 1830, que le romantisme était l'imitation des Allemands, et nous y ajoutâmes les Anglais, sur le conseil qu'on nous en donna....

De 1830 à 1831, nous crûmes que le romantisme était le genre historique....

De 1831 à l'année suivante..., nous pensâmes que c'était le genre *intime*.

De 1832 à 1833, il nous vint à l'esprit que le romantisme pouvait être un système de philosophie et d'économie politique....

De 1833 à 1834, nous crûmes que le romantisme consistait à ne pas se raser....

Évidemment, toutes ces définitions étaient trop partielles, ou trop superficielles. Pour aller au fond des choses et à l'ensemble, il faut poser le Romantisme comme ayant été, historiquement, l'antithèse du Classicisme. Or qu'est-ce que le Classicisme? C'est, comme l'ont dit Boileau, Racine, Pope, Addison, l'imitation de l'Antiquité, ou plutôt la conviction que, l'Antiquité ayant réalisé la perfection dans tous les genres, les modèles antiques sont seuls capables de diriger l'artiste vers la réalisation du Beau. Sur ce point le Romantisme sera donc la négation des vertus attribuées à l'Antiquité, la recherche des modèles nouveaux, l'imitation des littéra-

tures étrangères, contemporaines, de Byron, de Gœthe, de Schiller.

Le Classicisme était en outre convaincu qu'il y avait des règles ou des lois fixes des genres; qu'on pouvait détacher et abstraire pour les définir, les qualités qui faisaient la beauté de l'épopée d'Homère ou de la tragédie de Sophocle, et, en les réalisant dans de nouvelles œuvres, atteindre le même degré de perfection. Ainsi la règle des trois unités avait pour elle non seulement l'autorité d'Aristote, mais l'autorité de tout le théâtre antique. D'où il résultait que chaque genre, ayant ses règles spéciales et caractéristiques, était parfaitement distinct des autres, parfaitement délimité. Le Romantisme supprimera les règles et confondra les genres, juxtaposera le beau et le laid, le sublime et le grotesque, le rire et les larmes, et des débris de la comédie mêlés à ceux de la tragédie, il fera le drame plus complexe, pense-t-il, et plus semblable à la réalité.

Enfin le Classicisme, d'une manière générale, considérait la Littérature comme une fonction sociale, écrivait pour plaire et pour instruire. Le Romantisme fait de la Littérature une confession, une manifestation du « moi » revendique pour l'artiste le droit à l'originalité, et au culte de son originalité.

Trois hommes ont contribué surtout à répandre ces idées : Nodier, Hugo, Sainte-Beuve.

Charles Nodier, président du Cénacle de 1824, est un des aventuriers de lettres les plus curieux. Sans avoir réussi à attacher son nom à une œuvre durable, il avait un sens de la phrase plus libre, plus large, que les écrivains de l'Empire, et un goût très vif pour le pittoresque.

Il introduisit chez nous l'influence littéraire de l'Allemagne, en particulier le sentiment du fantastique, du mystérieux, et la sentimentalité de Werther, qui diffère beaucoup de celle de Saint-Preux. Le héros de Rousseau souffrait de sa condition; celui de Gœthe souffre de ce que son propre caractère a d'incomplet. Nodier répandait ainsi le goût de l'analyse du « moi », et d'une certaine rêverie vague, vaguement révoltée, qu'on nommera plus tard le « mal du siècle ». Son chef-d'œuvre est *Thérèse Aubert.*

V. Hugo publia en 1827 le manifeste du Romantisme, c'est-à-dire sa *Préface* de *Cromwell.* En 1822, dans la *Préface* de ses *Odes et Ballades*, il vantait les « idées monarchiques et religieuses », qui, selon lui, devaient dominer la poésie de l'avenir. Cependant son titre même était un désir de conciliation de l'Antiquité et du Moyen Age, et le dernier mot même de sa *Préface*, « La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout », était une échappatoire vers les tendances nouvelles. — La préface de la seconde édition contient quelques duretés contre la Révolution; mais en même temps Hugo s'y pose en adversaire des lyriques de l'école classique. — En 1824, il témoigne d'une sympathie vague pour le mouvement littéraire nouveau. — Enfin, dans la *Préface* de 1826, il raille ouvertement la distinction des genres et les règles :

On entend tous les jours, à propos de productions littéraires, parler de la *dignité* de tel genre, des *convenances* de tel autre.... L'auteur de ce livre a le malheur de ne rien comprendre à tout cela....

Et, comparant au parc de Versailles une de ces

forêts vierges qu'il n'a d'ailleurs jamais vues, il s'écrie :

Choisissez donc du chef-d'œuvre du jardinage ou de l'œuvre de la nature, de ce qui est beau de convention ou de ce qui est beau sans les règles, d'une littérature artificielle ou d'une littérature originale !

La *Préface* de *Cromwell* est confuse. Le point sur lequel Hugo insiste le plus, est l'alliance du comique et du tragique.

La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps, est donc le drame ; le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète est dans l'harmonie des contraires....

Il tire de là toute sa théorie de la littérature nouvelle, suppression des genres, négation des règles, mépris des classiques, apothéose du « moi ».

Sainte-Beuve, lui, fut le prêtre de la nouvelle école. Ni génial, ni aventurier, c'était un esprit subtil, qui eut dans la suite beaucoup de peine à se dégager de sa première manière, entortillée et précieuse. Mais il était curieux ; et il eut l'idée heureuse, ayant entrepris en vue du Prix d'Eloquence un *Tableau de la Poésie française au XVIe siècle*, de chercher dans cette poésie des ancêtres au Romantisme : c'était, par-dessus le Classicisme, rejoindre une tradition interrompue ; c'était présenter les Romantiques comme des continuateurs, et non plus comme des révoltés ; c'était rappeler aux Romantiques eux-mêmes, et pour leur plus grand bien, la nécessité de l'art littéraire, du travail, du métier, sans lequel l'inspiration et l'originalité resteraient bien fades.

Le Romantisme a employé trois moyens pour faire sa réforme, ou cette réforme a porté sur trois points :

1° L'enrichissement du vocabulaire. Hugo s'est emparé de cette idée, l'a faite sienne, l'a préconisée avec fanatisme ; elle était toutefois de Sainte-Beuve.

2° Des innovations dans le rythme.

3° L'élargissement des genres.

CHAPITRE I

LA POÉSIE LYRIQUE : ALPHONSE DE LAMARTINE

Je ne dirai rien de sa vie, car il nous l'a contée lui-même dans ses *Confidences*, dans *Raphaël*, dans *Graziella*, dans sa *Correspondance*. Et ses contemporains, ses amis, ses admirateurs ou ses disciples ont ajouté des jugements ou des documents à tout ce qu'il nous avait dit lui-même. Je renvoie donc à Sainte-Beuve, à Ch. de Mazade, à E. Ollivier, à Alexandre, à Pomairols, à Reyssié, à des Cognets.

Il ne nous apparaît pas d'abord comme un romantique, à vrai dire : car nous ne voyons pas que, comme poète, il se soit révolté contre rien ni contre personne. Tous les autres, prosateurs ou poètes, Hugo, Sainte-Beuve, Vigny, Musset, George Sand, Dumas, Michelet, se révoltent, à la manière et selon l'attitude de Byron, contre quelque chose ou quelqu'un. La révolte n'est pas le principe de leur inspiration, mais elle en est l'occasion, le point de départ. Lamartine, lui, a subi docilement toutes les influences, et son originalité s'en est dégagée sans effort ni violence. Nous pouvons les suivre

jour par jour, de 1808 à 1819. Il y a d'abord celle de Voltaire, dont il ne s'est jamais débarrassé, — dont il n'a pas souhaité de se débarrasser, — et qui l'a aidé à constituer sa poésie philosophique. Puis celles de Mme Cottin, de Pope, d'Ossian, de Chateaubriand, de Prévost, de Richardson, de Montaigne, de Mme de Staël, de Rousseau, de Parny, qu'il goûte infiniment et qu'il imite volontiers, et dont il pleure la mort, en 1815, dans une longue élégie. Jamais on ne voit percer, dans ses jugements calmes, d'opinion de polémique. Il semble ne pas concevoir la littérature sans tradition.

A plus forte raison, s'il subit les influences littéraires, subit-il aussi celles de la famille et de la nature. Et ceci dans son cas est beaucoup plus nouveau. Remarquez en effet que ni Rousseau, ni Chateaubriand, ni Mme de Staël n'ont, à vrai dire, connu la famille, la vie naturelle et saine, la monotonie ou la continuité douce, l'action puissante et indélébile d'une existence bourgeoise ou rurale, dont les jours se ressemblent un peu, mais dont la régularité même discipline l'esprit, l'équilibre, et le façonne au bon sens. Et ils n'ont pas non plus, tout enfants, éprouvé la nature. Lamartine, lui, n'a pas, comme Hugo, Musset ou Sainte-Beuve, découvert un jour la nature, après l'avoir ignorée longtemps. Il a été élevé à la campagne, parmi les pasteurs, comme il s'en vante; et c'est pourquoi ses descriptions, toutes vagues qu'elles puissent être, auront toujours un accent de vérité, une saveur de sincérité profonde, que l'on ne trouvera pas ailleurs.

Ajoutons qu'il était l'aîné de sa famille, et qu'il avait cinq sœurs, c'est-à-dire qu'il fut particulièrement choyé,

qu'il passait pour être de santé délicate et qu'il aima Graziella, en Italie, à vingt ans.

Ainsi nous nous expliquerons ce qu'il y a, dans les *Méditations*, de personnalité très réelle et de traces de l'influence des écrivains antérieurs.

Dans les *Méditations* (1820) et les *Nouvelles Méditations* (1823), on doit, à mon sens, être surtout attentif au style. C'est l'un des plus nobles, des plus purs, des plus simples, qu'on eût encore entendus. C'est ce qui le distingue si nettement du style d'un Chateaubriand. L'auteur du *Génie* et des *Martyrs* choisit ses mots et ses couleurs, vise à l'effet. Lamartine n'emploie que les mots les plus usuels; et sa poésie est dans la généralité même de l'expression, dans l'espèce de flottement, de vague qui en résulte, dans l'abondance, la facilité, l'élégance, la noblesse de l'accent joint à l'optimisme de la pensée. Voyez *Le Vallon* :

> Mon cœur est en repos, mon âme est en silence,
> Le bruit lointain du monde expire en arrivant,
> Comme un son éloigné qu'affaiblit la distance,
> A l'oreille incertaine apporté par le vent.
>
> D'ici je vois la vie, à travers un nuage,
> S'évanouir pour moi dans l'ombre du passé;
> L'amour seul est resté, comme une grande image
> Survit seule au réveil dans un songe effacé.
>
> . . . .
> Mais la nature est là, qui t'invite et qui t'aime;
> Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours,
> Quant tout change pour toi, la nature est la même,
> Et le même soleil se lève tous les jours.

On ferait des observations du même genre sur la *Mort de Socrate* et sur le *Dernier Chant du Pèlerinage d'Harold*. Si cependant les beaux vers y abondent, l'ins-

piration en a quelque chose déjà de plus semblable à la poésie du XVIIIe siècle, de plus didactique, de plus philosophique aussi. Voici du descriptif :

> Déjà, dorant les mâts, le rayon de l'aurore
> Se joue avec les flots que sa pourpre colore ;
> La vague, qui s'éveille au souffle frais du jour
> En sillons écumeux se creuse tour à tour ;
> Et le vaisseau, serrant la voile mieux remplie,
> Vole et rase de près la côte d'Italie.

Et voici du philosophique :

> Car ainsi que les corps, la pensée est féconde :
> Un seul désir suffit, pour peupler tout un monde ;
> Et de même qu'un son par l'écho répété,
> Multiplié sans fin, court dans l'immensité,
> Ou comme en s'étendant l'éphémère étincelle
> Allume sur l'autel une flamme immortelle,
> Ainsi ces êtres purs l'un sur l'autre attirés,
> De l'amour créateur constamment pénétrés,
> A travers l'infini se cherchent, se confondent.

C'était d'ailleurs une grande nouveauté, en 1823, que de faire ainsi parler la philosophie en vers, si depuis près de cent ans telle était l'ambition qu'elle cherchait à réaliser, sans y être parvenue. On ne saurait trop en louer Lamartine. Et c'est un mérite essentiel.

On s'en aperçoit et l'on s'en convainc mieux encore, en lisant les *Harmonies* (1830). C'est bien encore, s'il en fut, de la poésie personnelle, ou du moins le poète nous le déclare, dans sa *Préface* :

> Voici quatre livres de poésies écrites comme elles ont été senties, sans liaison, sans suite, sans transition apparente... ; poésies riches et non feintes, qui sentent moins le poète que l'homme même, révélation intime et involontaire de ses impressions de chaque jour, pages de sa vie intérieure....

Et en effet, dans *Milly*, *Premier regret*, *Novissima verba*, nous retrouvons l'accent des *Méditations*. — Mais, d'une manière générale, par la nature des sujets, par la façon dont ils sont développés, par le caractère du style, les *Harmonies* sont déjà plus oratoires que lyriques ; ou, si l'on aime mieux, elles sont placées comme aux confins de l'éloquence de la chaire et de la poésie.

> Pourquoi vous troublez-vous, enfants de l'Évangile?
> A quoi sert dans les cieux ton tonnerre inutile,
> Disent-ils au Seigneur, quand ton Christ insulté,
> Comme au jour où sa mort fit trembler les collines,
> Un roseau dans les mains et le front ceint d'épines,
> Au siècle est présenté?
> . . . .
> Arrêtez, insensés, et rentrez dans votre âme;
> (I, vi, *Aux chrétiens dans les temps d'épreuves*.)

Ces vers sont un discours, ou un sermon, dicté sans doute par l'ardeur d'un sentiment personnel ; mais ils n'ont rien d'élégiaque ni d'intime. Dans les *Harmonies*, Lamartine devient impersonnel, il tend à la description objective et à l'éloquence.

Il y arrive dans *Jocelyn*, qui paraît en 1836. Le sujet, comme Lamartine nous l'apprend dans les *Confidences*, est emprunté à la vie réelle ; le vrai Jocelyn est l'abbé Dumont, ancien confident et précepteur du poète, à peine transposé. C'est son chef-d'œuvre ; et en tout cas c'est le seul poème de longue haleine que nous possédions en français. La donnée en est hardie, touchante, tragique même, romanesque en même temps. Les détails de la vie commune y sont traduits avec une précision, une familiarité, une justesse, un charme et une nouveauté très supérieurs à ce qu'on admire dans *Hermann*

et Dorothée. C'est vraiment là que sans effort la vie de tous les jours s'ennoblit, rien que d'être regardée par un poète. Il ne craint pas de presser le « loquet » pour pénétrer dans la chambre de son ami; c'est dans son « tablier » que Marthe répand ses larmes. Nous voyons qu'auprès du chevet.

> Un rameau de buis sec trempe dans l'eau bénite,

et ces termes communs n'ont pas été remplacés par quelque « emblème sacré d'une religion d'espérance » pris à Fontanes ou à Chateaubriand. La charrue des « Laboureurs » est décrite en termes exacts et presque techniques. Cependant, parmi les détails bien réels, Lamartine sait choisir. Dans la chambre où Jocelyn repose sans vie, il ne s'égare pas à dépeindre l'ameublement, les livres, les murs : rassemblant son attention sur le chevet de son ami, il voit le visage du prêtre, un « drap blanc », une « soutane noire », un crucifix, le chien fidèle. Et chacun de ces objets a, dans ses vers, une vie et une âme. Chacun a sur soi l'empreinte de l'immatériel, et représente ou exprime un sentiment. La mort n'a pas raidi les traits de Jocelyn; elle les a « pacifiés », et fixés à jamais en l'attitude « d'extases commencées », où l'âme déjà les avait mis. Le crucifix est

> Un ami qui dort sur le sein d'un ami.

Le chien, inquiet, regarde son maître,

> Écoutant si son souffle allait se réveiller.

Ailleurs, dans l'Épisode des *Laboureurs*, il dépouille le travail de la terre, et le travail en général, de son

caractère de rude nécessité : il lui donne celui d'une « sainte loi du monde », d'un « mystère » auguste. Sainte-Beuve n'avait pas tort lorsqu'il demandait — selon cette forme interrogative qu'il donnait volontiers à ses idées les plus chères :

Pourquoi *Jocelyn* ne serait-il pas, comme *Paul et Virginie*, un de ces livres populaires dans la famille ; et pourquoi, relevant l'idéalisme, ne serait-il pas destiné à tempérer, chez les femmes surtout, des habitudes de plus en plus positives?

La tendance objective est plus marquée encore dans la *Chute d'un Ange* (1838). Si l'on en croyait le poète, la *Chute* ferait partie, comme *Jocelyn*, d'un poème des *Visions* conçu dès 1821. Cette assertion est contestable. Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, les beaux vers abondent ici, comme toujours chez Lamartine. Mais ils sont souvent noyés et comme perdus dans la longueur d'un récit qui n'est ni décidément épique, ni assez ému et personnel. Il y a en outre, dans la *Chute d'un Ange*, quelque chose de plus : dans la VIII[e] vision notamment, on trouve cette tendance humanitaire, sociale, qui commence à paraître et qui se traduit dans les vers du poète en même temps que dans sa politique. Dans la *Chute*, les habitants des villes sont présentés comme des dégénérés, cruels et asservis : les nomades seuls, qui vivent dans les campagnes, ont conservé quelque trace de la vertu primitive : et leur société est fondée sur la Famille. Tandis qu'à Babel, ou Babylone, ce n'est plus l'affection familiale qui forme le lien de la société : on ne connaît que la crainte ; on révère comme maîtres des « Géants » corrompus. Cependant le peuple, quelque subjugué qu'il soit, se souvient de la liberté et la revendique contre

ses tyrans, lorsque quelques idées élevées lui sont venues providentiellement, réveillant en son cœur la foi en Dieu, ou en un idéal. — Sur le fonds d'horreurs et de brutalités de l'humanité dégradée, les deux héros du livre, Cédar et Daïdha, se détachent, innocents et beaux. Isolés au milieu de la Nature, ils représentent l'humanité dans son premier âge, alors que la Société n'était pas venue encore engendrer la haine et fonder les cités perverses. Aux yeux de Lamartine, la faute originelle de l'homme a été moins l'orgueilleuse curiosité de savoir, et de s'égaler à Dieu, que le dégoût de la vie solitaire, et le désir de s'associer. Aussi toutes les fois qu'il peut de nouveau être seul, l'homme retrouve le Paradis terrestre, avec ses joies et son innocence. La nature et le bonheur lui révèlent Dieu, ou le portent du moins à le connaître, à écouter sa nouvelle Révélation.

Cette Révélation s'adresse à l'intelligence :

> Dieu dit à la *Raison* : Je suis celui qui suis.

Elle affirme que Dieu est inexprimable :

> Tout nom qui m'est donné me voile ou me profane.
> . . . .
> Hommes! l'Infini seul est la forme de Dieu.

Point d'Incarnation :

> Dans un regard mortel Dieu n'est point descendu.

Le seul miracle est la Création incessamment renouvelée, qui soutient et nourrit le monde. — Pas de culte : la prière, selon Lamartine, ne doit pas être une demande, mais un hommage. Les devoirs moraux consisteront à ne pas voler, à être tolérant, à ne jamais tuer

ni hommes ni animaux : car ceux-ci sont également doués d'une âme, c'est-à-dire d'une parcelle de divinité.

Il y a vraiment, à cette époque, en Lamartine, une évolution analogue à celle de Lamennais, et une déformation singulière, et en tous sens, du Christianisme que l'auteur prétend interpréter mieux et appliquer plus complètement.

Je ne dis rien des *Recueillements*, qui contiennent surtout quelques pièces politiques ou de circonstance. — Ici se termine la carrière poétique de Lamartine.

CHAPITRE II

VICTOR HUGO

Si nous doutions que le sentiment personnel fût le principe du lyrisme moderne, il suffirait, pour nous en assurer, de la complaisance avec laquelle tous nos lyriques se sont eux-mêmes racontés. Rousseau a écrit des *Confessions*, Chateaubriand des *Mémoires*, Lamartine des *Confidences*. Et, quand nous ouvrons *Victor Hugo raconté par un Témoin de sa vie*, il faut bien entendre que ce témoin, c'est lui-même. A la vérité, ce n'est pas toujours un témoin très sûr : il a d'étranges oublis, et de bizarres confusions. Car sur quoi ne s'est-il pas trompé ? Sur son grand-père : ou plutôt il a fait mieux, il l'a passé sous silence. Joseph Hugo, père de Léopold-Sigisbert père de Victor, était un simple menuisier. Sur sa mère, dont il a fait une brigande à la suite de Bonchamp et de La Rochejacquelein : or pendant les troubles de Vendée, Mlle Sophie Trébuchet avait vécu paisiblement à Nantes. Sur les témoins de son propre mariage même, dont le plus notable n'était cependant pas à oublier, puisque c'était Alfred de Vigny. — Heu-

reusement pour nous qu'un laborieux et méticuleux chercheur, E. Biré, s'est donné la tâche de relever une à une toutes les erreurs que le poète a accumulées. Et si l'on veut voir comment les poètes écrivent l'histoire, on consultera avec fruit *Victor Hugo avant 1830*, et *Victor Hugo après 1830*, qu'a composés l'érudit justicier.

Né à Besançon en 1802, la première enfance de Victor Hugo avait été assez mouvementée, comme celle des fils de fonctionnaires : et la Corse, l'île d'Elbe, l'Italie, l'Espagne, avaient contribué tour à tour à l'éducation de ses yeux et de son talent. Quoique en effet il ne convienne pas de faire une part trop grande à ces sortes d'influences, parce qu'en somme tout leur effet dépend de l'esprit sur lequel elles agissent, il n'est pas défendu de trouver quelque chose d'espagnol dans le génie de Hugo : ce qu'il a d'âpre et dur, d'emphatique, de déclamatoire, peut lui venir de la « vieille ville espagnole » où il est né, et de celles qu'il a parcourues « avec nos camps vainqueurs ». Sa lyre sera en tout cas toujours montée d'un ou deux tons plus haut que celle de Lamartine, et si on les comparait, ce serait la première différence à noter entre eux. Mais nous allons tout à l'heure en voir sortir bien d'autres !

Très jeune encore, en 1817, il débuta par concourir pour le prix de Poésie, sur ce sujet : « le Bonheur que procure l'étude » ; il n'obtint qu'une *Mention*. En 1819, ne se décourageant point, il concourut encore : le sujet était : l' « Institution du Jury » ; et l' « Enseignement mutuel ». Il n'eut encore qu'une *Mention honorable*. En 1820, il fut enfin plus heureux, à Toulouse, où il obtint,

pour ses *Vierges de Verdun*, l' « Amarante réservée », et pour son *Rétablissement de la statue de Henri IV*, le « lys d'or »; enfin l' « Amarante d'or », pour son *Moïse sur le Nil*. Son sort était décidé désormais : il appartenait à la littérature. Et, pour commencer, il entreprenait avec ses deux frères la fondation d'un Journal de critique : *Le Conservateur littéraire* (1819-1821). Enfin, en 1822, paraissait son premier recueil d'*Odes*.

Dans une étude complète et détaillée sur Hugo, il serait indispensable de distinguer les pièces par leur date; mais nous avons déjà dit, qu'il n'y avait pas grand inconvénient à prendre le volume tel qu'il est dans les éditions, et que, sauf dans les *Ballades*, V. Hugo, dans ce recueil, n'est guère qu'un écolier de beaucoup d'espérance.

Il se dégage enfin de ces essais, par *Les Orientales* (1829), les *Feuilles d'Automne* (1831), les *Chants du Crépuscule* (1835), les *Voies Intérieures* (1837), *Les Rayons et les Ombres* (1840).

Chacun de ces recueils a son caractère bien marqué. Dans *Les Orientales*, Hugo achève la conquête du monde extérieur, il en épuise les couleurs; il assouplit sa forme, il exerce son vers et son rythme à tout rendre. Prenons par exemple *Grenade :*

Soit lointaine, soit voisine,
Espagnole ou sarrazine,
Il n'est pas une cité
Qui dispute, sans folie,
A Grenade la jolie
La pomme de la beauté.

. . . .

Cadix a les palmiers; Murcie a les oranges;
Jaën son palais goth aux tourelles étranges;

Agreda son couvent bâti par saint Edmond ;
Ségovie a l'autel dont on baise les marches,
Et l'aqueduc aux trois rangs d'arches,
Qui lui porte un torrent pris au sommet d'un mont.
. . . .
Salamanque en riant s'assied sur trois collines,
S'endort au son des mandolines,
Et s'éveille en sursaut aux cris des écoliers,...

Il y a là un art de peindre les choses, de susciter la sensation aux yeux, de rendre le détail concret, qui est presque le contraire même de l'art de Lamartine. C'est de la peinture de Delacroix, de Gérard ou de Girodet! Mais après tout ce ne sont encore que des exercices d'école, et d'autant que la moitié des objets qu'il peint, le poète ne les a pas vus. Lorsqu'il évoque la tour de Babel :

Plus de sérail fleuri, plus d'ardente Gomorrhe,
Qui jette un reflet rouge au front noir de Babel.
(*Novembre.*)

il ne l'a pas vue plus que le fameux Hermagoras de La Bruyère!

Les *Feuilles d'Automne* ont été écrites sous une influence qui paraît avoir été celle de Sainte-Beuve. Là, V. Hugo se rapproche de la réalité, pour ainsi dire : son accent a quelque chose de plus intime, de plus profond, de plus domestique, de plus familial. On voit paraître l'homme sous l'artiste; et ces vers ont une valeur psychologique. On a beaucoup vanté les *Feuilles d'Automne*, et Sainte-Beuve même les a élogieusement caractérisées; mais Sainte-Beuve y a trop vu ce qu'il eût lui-même voulu faire; et depuis Sainte-Beuve et Hugo la poésie intime s'est développée. Baudelaire lui-même et Sully-Pru-

d'homme ont quelque chose de plus aigu. Si la pièce *Oh! pourquoi te cacher* est touchante et profonde :

Pleure afin de savoir! Les larmes sont un don.
Souvent les pleurs, après l'erreur et l'abandon,
Raniment nos forces brisées.
Souvent l'âme, sentant, au doute qui s'enfuit,
Qu'un jour intérieur se lève dans la nuit,
Répand de ces douces rosées!

au contraire la pièce XVIII est assez banale :

Hélas! naître pour vivre en désirant la mort!
Grandir en regrettant l'enfance où le cœur dort!
Vieillir en regrettant la jeunesse ravie!
Mourir, en regrettant la jeunesse et la vie!

D'autres sont plus intéressantes : *Le Dédain*, par la puissance de mépris et la force satirique qu'il révèle :

Allez donc! ennemis de son nom! foule vaine!
Autour de son génie épuisez votre haleine!
Recommencez toujours! ni trêve, ni remord.
Allez, recommencez, veillez, et sans relâche
Roulez votre rocher, refaites votre tâche,
Envieux! — Lui, poète, il chante, il rêve, il dort,

et la *Prière pour Tous*, par la conception de la mort qu'elle contient :

Il faut avoir pitié des morts!

. . . .

De tout ce qu'ils ont fait le remords les accable.

. . . .

Tu peux avec un mot, tu peux d'une parole
Faire que le remords prenne une aile et s'envole.

. . . .

et par son mouvement général, admirable d'ampleur, de diversité, de convenance; *La Pente de la Rêverie*, par son grouillement apocalyptique :

Foule sans nom! chaos! des voix, des yeux, des pas,
Ceux qu'on n'a jamais vus, ceux qu'on ne connaît pas,

Tous les vivants! cités bourdonnant aux oreilles
Plus qu'un bois d'Amérique ou des ruches d'abeilles,
Caravanes campant sur le désert en feu,
Matelots dispersés sur l'Océan de Dieu,
Et, comme un pont hardi sur l'onde qui chavire,
Jetant d'un monde à l'autre un sillon de navire,
Ainsi que l'araignée, entre deux chênes verts,
Jette un fil argenté qui flotte dans les airs.
Les deux pôles! le monde entier! la mer, la terre.
. . . .

J'aime moins les *Chants du Crépuscule*, qui marquent toutefois une époque dans la vie de Hugo. Ils contiennent ses premiers vers d'amour et ses seconds.... Sainte-Beuve annonçait en ces termes le recueil à Béranger :

Nous allons avoir dans une quinzaine un volume lyrique de Hugo.... Il se décide à son coup de tête, et bien que ce soit une unité de plus qu'il brise dans sa vie poétique (l'unité *domestique* après la *politique* et la *religieuse*)....

Le jugement de Sainte-Beuve sur les *Chants du Crépuscule* fut sévère : celui de Vinet le fut plus encore, quoiqu'il gardât l'illusion que Hugo, dans son nouveau recueil, « embrassait les autels domestiques ».

Les *Voix Intérieures*, au contraire, sont assurément l'un des plus beaux recueils de Hugo. Toute la magie des *Orientales* s'y retrouve, avec quelque chose de moins artificiel.

Toi dont la courbe au loin, par le couchant dorée,
S'emplit d'azur céleste, arche démesurée,
Toi qui lèves si haut ton front large et serein,
Fait pour changer sous lui la campagne en abîme,
Et pour servir de base à quelque aigle sublime,
Qui viendra s'y poser et qui sera d'airain!
. . . .
A ta beauté royale il manque quelque chose.
. . . .

Il faut qu'un vieux dallage ondule sous les portes,
Que le lierre vivant grimpe aux acanthes mortes,
Que l'eau dorme aux fossés,
Que la cariatide, en sa lente révolte,
Se refuse, enfin lasse, à porter l'archivolte,
Et dise : C'est assez!

(*A l'Arc de Triomphe.*)

Voyez encore, à cet égard, *A Virgile* et *Le Passé*. S'il s'y trouve des pièces ridicules, comme *A Ol.* :

Ses cheveux pétillaient de mille diamants.
. . . .
Toi, tu la contemplais, n'osant approcher d'elle,
Car le baril de poudre a peur de l'étincelle.

en revanche, une intention s'accuse, celle d'entrer dans l'action :

O Muse, contiens-toi! Muse aux hymnes d'airain,
Muse de la loi juste et du droit souverain!
. . . .
Jusqu'au jour d'éclater, plus proche qu'on ne croit,
Ne te dépense pas. Qui se contient s'accroît.

(XXXII, *O muse, contiens-toi!...*)

Cette intention se précise enfin dans *Les Rayons et les Ombres*, et cela dès la première pièce, *La Fonction du Poète* :

Le poète en des jours impies
Vient préparer des jours meilleurs.
Il est l'homme des utopies;
Les pieds ici, les yeux ailleurs.
C'est lui qui, sur toutes les têtes,
En tout temps, pareil aux prophètes,
Dans sa main, où tout peut tenir,
Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
Comme une torche qu'il secoue
Faire flamboyer l'avenir.

Nous retrouverons plus d'une fois ces idées dans Victor Hugo; et elles feront le fonds de sa politique.

Il semble qu'avant de se jeter dans l'action il liquide ses anciens attachements. Il envoie un dernier hommage au légitimisme agonisant dans son *7 août 1829*. Le *Regard jeté dans une mansarde* contient une apostrophe de malédiction au XVIII[e] siècle athée; *Les Feuillantines* sont un souvenir de son enfance; la chanson de *Guitare* est un écho des *Orientales*; la *Tristesse d'Olympio* contient ses adieux à l'amour. Et après tout cela, voici enfin la pièce intitulée *Sagesse* : trois voix sortent des choses et frappent l'oreille du poète : la première dit : Christianisme, la seconde Déisme, la troisième Panthéisme.

Et de ce triple aspect des choses d'ici-bas,
De ce triple conseil que l'homme n'entend pas,
Pour mon cœur où Dieu vit, où la haine s'émousse,
Sort une bienveillance universelle et douce....

Hugo ne choisit pas : il veut concilier.

Enfin, l'intention n'étant pas sans doute assez claire, il réunissait, en 1840, ses pièces napoléoniennes, à l'occasion du retour des cendres de l' mpereur. Reçu à l'Académie, il faisait un discours politique, au lieu du discours littéraire que l'on attendait :

La tradition, Messieurs, importe à ce pays. La France... ne peut pas plus briser avec le passé que rompre avec le sol ... C'est avec une haute raison qu'elle a transformé en jeune dynastie une vieille famille, monarchique et populaire à la fois, pleine de passé par son histoire et pleine d'avenir par sa mission.

Il renonce à la littérature, et garde le silence jusqu'en 1853.

CHAPITRE III

LA POÉSIE LYRIQUE : SAINTE-BEUVE.

Lamartine et Hugo, en raison de leur grandeur même, ou je ne sais pour quel autre motif, sont faciles à caractériser; et du premier quand on a dit qu'il est lyrique, élégiaque, oratoire; du second, qu'il est lyrique, épique, apocalyptique, on les a suffisamment non pas expliqués, mais définis.

Sainte-Beuve, lui, est plus complexe; et, à ce titre, en avance de vingt-cinq ou trente ans sur ses grands contemporains; il est plus divers, plus différent de lui-même d'un temps à l'autre de son existence; et enfin de valeur poétique bien moindre.

Né à Boulogne-sur-Mer, en 1804, il fit de brillantes études au collège de Bourbon; et au sortir du collège, après quelques hésitations entre la médecine et le barreau, il se décida pour la médecine. Avec la complaisance ordinaire aux Romantiques, il a donné les raisons de son choix, dans sa *Vie de Joseph Delorme*. Cette autobiographie ne manque d'ailleurs ni d'intérêt ni d'exactitude. Deux ou trois choses en ressortent. D'abord, c'est qu'il

y avait en Sainte-Beuve beaucoup d'orgueil et d'envie cachés sous beaucoup de timidité, d'embarras, de conscience des difficultés qu'avait à vaincre pour parvenir un jeune homme pauvre et inconnu. On y trouve, en outre, l'aveu d'une sentimentalité morbide, non sans quelque rapport avec celle de J.-J. Rousseau. Enfin, on y sent, très nette déjà, une grande, une dévorante curiosité des livres, des hommes, des choses. En ce sens, l'érudit, l'analyste, le psychologue, l'anatomiste des *Lundis* est déjà dans *Joseph Delorme*. Mais nous reviendrons sur tous ces traits quand nous parlerons du critique, et nous verrons comment, de quelle manière, ils ont contribué à son originalité. Ici nous parlons du poète seulement.

Quoique la comparaison n'en soit pas possible avec Lamartine, Hugo, ni même Musset ou Vigny, il a eu son mérite ; il a eu surtout son rôle ; et je ne sais si l'on ne pourrait dire que les plus grands ont moins agi que lui, si presque partout encore sa trace est visible.

Nous avons de lui des *Poésies* de Joseph Delorme (1829) ; des *Consolations* (1830) ; des *Pensées d'Août* (1837). Ces trois recueils sont tous étrangement personnels ; et pour user de son expression, jamais poète n'avait plus complaisamment « étalé son ulcère ». Aussi sont-ils tous les trois assez curieux, comme l'homme lui-même. Ils offrent en effet un rare mélange de délicatesse et de licence, de polissonnerie même ; de grâce et de mauvais goût, de poésie pénétrante et de réalisme hardi, d'art et de prosaïsme, de quintessence et de vulgarité, d'odeur d'hôpital et de vilain lieu, mêlée d'ambre et de musc, d'eau de cologne et de patchouli. Mais ce mélange est original, et

il l'était surtout aux environs de 1829. Ajoutons qu'il est voulu, et que personne ne s'est mieux rendu compte de ses intentions. Écoutons-le plutôt, dans sa *Promenade* :

> Laissons Chateaubriand, loin des traces profanes,
> A vingt ans s'élancer en d'immenses savanes.
> . . . .
> Laissons à Lamartine, à Nodier, nobles frères
> Leur Jura bien-aimé....
> Qu'aussi Victor Hugo, sous un donjon qui croule,
> Et le Rhin à ses pieds, interroge et déroule
> Les souvenirs des lieux....
> Moi, j'aime à cheminer, et je reste plus bas.

ou dans sa pièce *A Villemain* :

> La poésie en France allait dans la fadeur,
> Dans la description sans vie et sans grandeur.
> . . . .
> Quand soudain se rouvrit avec limpidité
> Le rocher dans sa veine. André ressuscité
> Parut....
> Lamartine ignorant, qui ne sait que son âme,
> Hugo puissant et fort, Vigny soigneux et fin,
> Tentaient le grand succès....
> Venu bien tard, déjà quand chacun avait place,
> Que faire ?...
> Si les cieux défendus manquent à notre essor,
> Perçons, perçons la terre, on les retrouve encor !

Les vers ne sont pas bons, mais ils nous renseignent et sur Sainte-Beuve et sur les Romantiques en général. Ajoutons une citation encore, qui achèvera de préciser :

> Non, ma Muse n'est pas l'odalisque brillante
> Elle n'est pas la jeune et vermeille péri
> . . . .
> Elle n'est pas la vierge ou la veuve éplorée.
> . . . .
> Avez-vous vu, là-bas, dans le fond, la chaumière
> Sous l'arbre mort; auprès, un ravin est creusé;
> Une fille en tout temps y lave un linge usé.
> . . . .

Elle chante parfois : une toux déchirante
La prend dans sa chanson, pousse en sifflant un cri,
Et lance les graviers de son poumon meurtri.
. . . .
C'est là ma muse, à moi ; ma muse pour toujours.

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant qu'il y ait dans Joseph Delorme, c'est-à-dire en Sainte-Beuve, quelque chose d'éminemment malsain. Et à ce propos, il y aurait une intéressante comparaison à faire entre lui et non pas Lamartine ou Hugo, mais Cowper et Wodsworth, dont il s'est bien davantage inspiré. On parle beaucoup des Lakistes anglais ; on les connaît assez peu. Ce que seulement je crois voir, c'est que les Anglais sont absolument sains. Or, lisez *Les Rayons Jaunes, La Suivante d'Emma*, et la petite pièce qui contient les vers ridiculement célèbres :

Pour trois ans seulement, oh ! que je puisse avoir
Sur ma table un lait pur, dans mon lit un œil noir....

ou *Le Rendez-vous*, ou *La Veillée* ; on verra que celles-ci sont presque du Baudelaire, sadique et macabre ; et pourtant elles sont de 1829 : en vérité, les Romantiques ont eu de bonne heure le goût du verdâtre....

Peut-on rattacher à cette préoccupation du morbide et du rare la préoccupation d'art qui s'y mêle constamment dans l'œuvre de Sainte-Beuve ? Oui, peut-être, si certaines idées ne se peuvent faire accepter que par la qualité de la traduction qu'on en donne ; si, comme en peinture, le genre a besoin d'être traité plus minutieusement que la fresque, d'un coloris plus naturel, d'une exécution plus serrée ; s'il faut tâcher comme à force d'art de purifier certains sujets. Mais, sans insister sur cette question, ce

qui est certain, c'est qu'il y a chez Sainte-Beuve une vive préoccupation d'art, et une vive préoccupation de rendre l'intimité. Nous en avons pour témoins ou garants son *Épitre à Villemain* :

> Mon jardin....
> N'avait pas en beauté le cadre d'Italie,
> . . . .
> Mais les chers souvenirs, auxquels nous revenons.
> . . . .

et sa pièce *A la Rime* :

> Rime, qui donnez leurs sons
> Aux chansons,
> Rime, l'unique harmonie
> Du vers, qui, sans tes accents
> Frémissants
> Serait muet au génie.

Presque tout Banville est déjà là. Et là aussi est l'originalité de Sainte-Beuve dans le Romantisme. Il a été pour Hugo ce que du Bellay était à Ronsard. Il a systématisé ce que son ami faisait comme d'instinct; il lui a trouvé des maîtres dans le passé; il a formulé la théorie de la rénovation poétique.

Il n'est pas douteux, comme nous l'avons dit à propos de Hugo, que Sainte-Beuve a agi sur l'auteur des *Orientales*, et qu'il a contribué à en faire l'auteur des *Feuilles d'automne*. Mais si l'on fait attention d'autre part à la différence qui sépare la technique romantique et la technique classique, on se rendra compte de l'influence exercée par Sainte-Beuve sur toute l'école.

Enfin, et pour achever de le caractériser, si l'on retrouve bien Joseph Delorme dans les *Pensées*, il est cependant vrai que c'est un Joseph assagi, rendu pru-

dent par l'expérience, et dans lequel on voit bien reparaître quelque chose de maladif, mais chez qui cependant les sentiments se rapprochent de ceux de tout le monde, et qui comprend qu'une infirmité n'est pas une originalité. Non qu'il n'ait parfois des idées bien étranges, et il avoue lui-même que son *M. Jean, maître d'école*, est un « petit poème assez compliqué ». Et lisez sa *Pensée d'août* :

En plein faubourg, là-haut, au coin de la mansarde,
Dans deux chambres au nord, que l'étoile regarde,
. . . .
Un grand terrain en face, et le triste canal,
(Car, presque chaque jour allant au cimetière
Il s'est logé plus près), voyez ! sa vie entière,
Son culte est devant vous : un unique fauteuil,
Où dix ans s'est assis l'objet saint de son deuil,
Un portrait au-dessus ; puis quelque porcelaine
Ou la morte buvait, qu'une fois par semaine
Il essuie en tremblant ; des *Heures* en velours
. . . .

Tout cela fait penser à Baudelaire, à certains vers de Coppée, et à certains vers de Banville. Mais l'*Épître à Patin* permettait de penser que Sainte-Beuve ne persévérerait pas dans cette voie. Le critique de plus en plus l'emportait en lui sur le poète :

Les latins, les latins, il n'en faut pas médire ;
C'est la chaîne, l'anneau, c'est le cachet de cire,
Odorant, et par où, bien que si tard venus,
A l'art savant et pur nous sommes retenus.
. . . .

Et non seulement le Cénacle n'existait plus, mais l'amitié qui l'avait uni à Hugo était rompue. A la fin de sa vie, il n'aura plus pour ses amis Romantiques que des paroles aigres. De Chateaubriand, déjà il dit :

Quand Chactas, déridant son cœur de vieux rocher,
A mon vers mieux sonnant se laisserait toucher.
(*A Villemain.*)

De Lamartine :

Lamartine ignorant, qui ne sait que son âme.

De Hugo :

Hugo, dur partisan....

Je ne dis pas qu'il se trompe; mais enfin le critique domine en lui le poète.

CHAPITRE IV

LA POÉSIE LYRIQUE : ALFRED DE VIGNY

Nous disions de Sainte-Beuve qu'il est le plus complexe des Romantiques. Celui-ci en est le plus singulier, et en un certain sens le plus énigmatique; et pour être la plus mince en volume, il s'en faut que son œuvre poétique soit la plus facile à caractériser. Les éditions courantes sont infidèles ou incomplètes; plusieurs de ses poèmes, et non des moindres, soulèvent une délicate question de date : *La Dryade*, par exemple, par le choix du sujet, la facture des vers, la couleur, rappelle André Chénier : or cette pièce est datée de 1815, soit quatre ans avant l'édition de Chénier publiée par Latouche. La date est-elle bien exacte? Si elle ne l'est pas, l'influence de Chénier est plus étendue qu'on ne le croit généralement; si elle l'est, alors le Romantisme n'avait pas besoin de Chénier pour s'épanouir, et trois traits qui appartiennent à Chénier appartiennent également à Vigny : la sensualité, le goût de l'antique, l'amour de l'art. — Mais ce n'est pas tout. Les premiers *Poèmes* de Vigny sont de 1822 et 1829, en 1843 et 1844 il publie

Samson et *La Mort du Loup*, puis, en 1863, les *Destinées*: l'intervalle est grand, et bien plus grande encore la piversité de l'inspiration. — Enfin la réputation même de Vigny, honorable en son temps, mais égalée ou éclipsée par celle de bien d'autres, était fondée sur ses romans : *Cinq-Mars*, *Servitude et grandeur militaires*; et sur son drame : *Chatterton*. Elle n'est d'ailleurs devenue considérable que depuis qu'il est mort, en 1863. Tout cela, on le voit, fait le mystère autour de lui.

Mais une remarque rend raison de ces singularités. L'intelligence était chez lui plus étendue, que l'imagination n'était brillante; l'exécution est moins forte, moins heureuse presque toujours, que la pensée n'est grande. De ce fait même, du fait aussi de sa naissance, de son éducation aristocratique, de son mariage avec une Anglaise, il en résulte qu'il est le plus secret, le plus renfermé, le plus réservé des Romantiques.

Il en est donc aussi le moins personnel, en ce sens, et le plus objectif. Ses poèmes nous parlent d'autre chose que de lui-même; la confidence de ses sentiments s'enveloppe toujours d'un voile; ses souffrances mêmes ne deviennent un objet de littérature pour lui, qu'autant que de sentiments il les a transformées en idées. Et sans doute, c'est pour cela qu'on ne l'a pas apprécié à son prix, dans un temps où la poésie était la manifestation du moi seul. En revanche, depuis qu'on est revenu à une notion plus saine de l'art, on l'a mieux compris et placé plus haut.

Lui aussi, comme Hugo, il nous faut donc le diviser, et remettant à plus tard de parler des *Destinées*, nous retiendrons ici le recueil de ses *Poèmes*.

Je parle à peine de l'homme, qui n'a pour ainsi dire pas d'histoire. Il naît en 1797; il meurt en 1863. Son entrée à l'Académie, en 1845, fut le grand événement de sa vie publique. Quant à sa vie intérieure, nous avons sur elle, et de lui-même, d'abondants renseignements, dans son *Journal d'un poète*, dans *Chatterton*, dans *Cinq-Mars*, et généralement dans tous ceux de ses écrits qui ne sont pas en vers.

Le recueil de ses *Poèmes* comprend trois parties : *Le Livre antique, Le Déluge, Le Livre moderne.* Mais j'aime mieux pour l'étudier le distribuer autrement, selon l'ordre chronologique :

1° 1815-1820 : *La Dryade, Symétha, Le Bain d'une dame romaine, La Femme adultère, Le Bal.*

2° 1820-1825 : *La Fille de Jephté, La Prison, Moïse, Le Déluge, Éloa, Dolorida, le Cor.*

3° 1825-1830 : *Mme de Soubise, La Frégate* LA SÉRIEUSE.

Comme en effet on le voit tout de suite par là, les poèmes du premier groupe sont dans le goût antique et dans le goût du XVIIIe siècle à la fois; c'est du vrai Chénier, c'est-à-dire un mélange d'alexandrinisme et de sensualité :

MÉNALQUE.

O déesse propice! écoute, écoute-moi!
Les faunes, les sylvains, dansent autour de toi,
Quand Bacchus a reçu leur brillant sacrifice;
Ombrage mes amours, ô déesse propice!

BATHYLLE.

Dryade du vieux chêne, écoute mes aveux!
Les vierges, le matin, dénouant leurs cheveux,
Quand du brillant amour la saison est prochaine,
T'adorent; je t'adore, ô dryade du chêne!

(*La Dryade.*)

C'est la différence de ton, qui me fait croire à l'exactitude des dates données par Vigny.

Il y a encore de la sensualité dans *Dolorida*, et des périphrases et des images qui sentent le XVIIIe siècle :

> Dolorida n'a plus que ce voile incertain,
> Le premier que revêt le pudique matin,
> . . . .

Dans *Moïse* et dans *Éloa*, nous remarquons autre chose. Ce sont des poèmes, et non plus simplement de courtes pièces. L'idée qu'ils recouvrent est pessimiste : *Moïse* symbolise et représente l'isolement de la supériorité dans la foule, la lassitude ou la fatigue d'être. *Éloa* signifie et développe l'attrait vainqueur du vice, et la duperie de la pitié ; *Le Déluge* marque l'impassibilité de la Nature et de Dieu même devant les maux humains. Enfin, dans cette catégorie de poèmes, l'exécution, qui est loin d'être parfaite, qui n'a ni toute la franchise, n toute la liberté, ni toute l'ampleur qu'on voudrait, n'est pas moins d'une rare et singulière valeur. Prenons en particulier *Éloa* pour exemple. Rien de plus quintessencié, au meilleur sens du mot, de plus distillé, si je puis dire ; rien donc de plus poétique, dans la mesure où la poésie exprime l'insaisissable. Voyez le début du chant II :

> Souvent parmi les monts qui dominent la terre
> S'ouvre un puits naturel, profond et solitaire ;
> L'eau qui tombe du ciel s'y garde, obscur miroir
> Où, dans le jour, on voit les étoiles du soir.
> Là, quand la villageoise a, sous la corde agile,
> De l'urne, au fond des eaux, plongé la frêle argile,
> Elle y demeure oisive, et contemple longtemps,
> Ce magique tableau des astres éclatants,
> Qui semble orner son front, dans l'onde souterraine,
> D'un bandeau qu'envieraient les cheveux d'une reine.

Est-il rien de plus gracieux, de plus brillant, et en même temps de plus grand ? Quelle délicatesse dans la peinture du colibri, au chant I :

Une verte émeraude a couronné sa tête,
Des ailes sur son dos la pourpre est déjà prête,
La cuirasse d'azur garnit son jeune cœur,
Pour les luttes de l'air l'oiseau part en vainqueur....

Et quelle énergie au contraire, dans cette description de l'aigle blessé, au chant III :

Hérissé, l'oiseau part et fait pleuvoir le sang,
Monte aussi vite au ciel que l'éclair en descend,
Regarde son soleil, d'un bec ouvert l'aspire.
. . . .
Son aile se dépouille, et son royal manteau
Vole comme un duvet qu'arrache le couteau.
Dépossédé des airs, son poids le précipite :
Dans la neige du mont il s'enfonce et palpite,
Et la glace terrestre a d'un pesant sommeil
Fermé cet œil puissant respecté du soleil.

Certainement, je le répète, on peut en tout cela reprendre plus d'un défaut ; mais d'autre part, s'il y a vraiment une poésie philosophique, elle est bien là.

Les poèmes qui ont suivi, j'entends immédiatement, ont quelque chose de plus « troubadour ».

Arquebusiers ! chargez ma coulevrine !
Les lansquenets passent ! Sur leur poitrine
Je vois enfin la croix rouge, la croix
Double, et tracée avec du sang, je crois !
(*Madame de Soubise.*)

Comment se fait-il cependant que Vigny, à cette époque, n'ait pas eu plus de succès ? Le temps n'est pas encore venu pour lui d'être compris, d'être goûté. Il est plus épique, et plus descriptif, que lyrique. Il est trop

philosophique, et d'une philosophie pessimiste. Là en effet est sa note originale. Les Romantiques abondèrent en malédictions, certes. Mais, vrais fils de Rousseau, ils ne sont guère que des optimistes retournés. Ils conçoivent tous, ils se figurent, que les maux dont ils se plaignent pourront être évités. Vigny ne le pense pas. E la même raison pour laquelle il ne fut pas populaire nous explique aussi qu'il n'ait pas interrompu le courant, et qu'après cette poésie philosophique nous retombions à la poésie la plus subjective qui fut jamais, celle d'Alfred de Musset.

CHAPITRE V

LA POÉSIE LYRIQUE : ALFRED DE MUSSET

Sa réputation a beaucoup varié. Elle s'était singulièrement accrue sous l'Empire; depuis trente ans, elle a baissé. Et peu de poètes ont été de leur vivant plus maltraités par la critique ou l'opinion. Sainte-Beuve, très durement, déclare n'admirer en lui qu'un « merveilleux talent pour le pastiche ». Lamartine comparait sa tristesse à celle d'un Pierrot blessé, fatigué, sans aller pour cela jusqu'à la réflexion et au remords, par l'orgie du carnaval. Flaubert blâme la sensibilité, ou comme il dit, la « débilité nerveuse » de Musset. Antipathie de la part de Flaubert, secrète jalousie de la part de Sainte-Beuve, quels qu'aient été les motifs, la dureté de la critique n'en était pas moins forte.

Né en 1810, mort en 1857, dans sa courte carrière Musset a parcouru trois périodes :

Les débuts : 1829-1832.

La maturité : 1833-1841.

La fin attristée : 1841-1857.

Son père était un des meilleurs éditeurs de J.-J. Rous-

seau. Il passa son enfance parmi les souvenirs et les livres des conteurs du XVIIIe siècle. Parisien de famille et de traditions, il avait inné le goût de l'ironie gamine, de cette « blague » où s'exprime un scepticisme facile, superficiel, précoce, ou prématuré ; où le bon sens et le doute se mêlent, où se marque surtout la crainte d'être dupe, le désir de ne pas le paraître, la prétention à voir clair dans les motifs des hommes ; le tout accommodé par l'esprit, qui confronte sans cesse les excès avec le bon sens moyen, et qui les raille. Ce trait manque tout à fait à Lamartine et à Hugo. Ce qu'ils n'ont pas non plus, c'est le dandysme de Musset : affectation d'élégance et de libertinage, fatuité, et impertinent mépris de la morale commune.

Dans ses débuts, Musset est un véritable romantique. Les *Contes d'Espagne et d'Italie* et *Le Spectacle dans un fauteuil* rappellent *Les Orientales* :

> Dans Venise la rouge
> Pas un bateau qui bouge
> Pas un pêcheur dans l'eau,
> Pas un falot,
> etc.
>
> (*Venise*.)

Décor exotique ou étrange, étalage de sentiments plus violents que passionnés, inspiration forcenée, affectation d'indépendance, goût du mot ou de l'idée capables de faire frissonner les Classiques, tout le jeune Romantisme s'y trouve.

Cependant on y peut déjà discerner un élément de l'originalité de Musset. Sans parler de sa polissonnerie, plus vive et plus cynique que celle de son XVIIIe siècle, on s'aperçoit que, malgré son désir de narguer les Clas

siques. Musset au fond, est lui-même un classique. Sa description réaliste et humoristique rappelle les meilleures descriptions de Boileau ou de Régnier. Les comparaisons qu'il emploie sentent leur vieux temps; l'esprit et l'art de conter rappellent La Fontaine et Voltaire. Il n'est pas jusqu'à la jeunesse de l'accent, à l'orgueil de vivre qui anime ces vers, qui ne rappellent Régnier ou Scarron. Et puis, — et ceci restera caractéristique de Musset — on sent ici une insouciance morale complète : le poète n'est sensible qu'au plaisir. Science, philosophie, religion, politique, histoire, art même, tout cela est absent des *Contes*.

On s'est fondé là-dessus pour faire de Musset le poète de la jeunesse et de l'amour. Et en effet, Musset aima la jeunesse avec passion, et il redouta les autres âges de la vie comme on redoute la souillure et la servitude. Il aima tout de la jeunesse, les vices et les vertus, la candeur et le cynisme, les timidités et les insolences, les égoïsmes et les héroïsmes. Est-il pour cela le poète de la jeunesse? De la jeunesse romantique, riche, libre, jouisseuse, oui; mais non pas de la jeunesse laborieuse et grave; et non pas davantage de la jeunesse en général, de tous les temps et de tous les lieux! Est-il vraiment le poète de l'amour? Oui, si l'on conçoit l'amour selon *Manon Lescaut*. Comme l'abbé Prévost, Musset est persuadé que la vie sans l'amour n'est pas digne d'être vécue. Et il a exprimé toutes les formes, toutes les nuances de l'amour : l'amour chaste et timide, « à quoi rêvent les jeunes filles », l'amour violent dans *Don Paez* et dans *Portia*, les amours faciles et débauchées, dans *Les Marrons du feu*; et l'amour morbide et phtisique dans *Le*

Saule, et l'amour forcené dans *La Coupe et les Lèvres*.

C'est cette disposition si complètement amoureuse, qui explique son désespoir, tel qu'il le traduit dans la *Confession d'un enfant du siècle* et dans *Rolla*. Chez lui, aucune angoisse métaphysique, aucune malédiction hautaine, aucune impression de ténèbres et d'incertitude. Son désespoir procède de l'amour, du désir de trouver l'amour durable ou visitable, et du dégoût de ne le pas rencontrer.

Pour être un grand poète, il lui manquait d'avoir profondément souffert. George Sand se chargea de compléter ainsi son talent. C'est à elle, — et à quelques autres — que l'on doit *Les Nuits*, l'*Espoir en Dieu*, auxquels si l'on ajoute les *Stances à la Malibran*, la *Lettre à Lamartine*, le *Souvenir*, on aura la seconde manière de Musset, et en même temps ses chefs-d'œuvre. On peut comparer ces vers aux vers analogues de Lamartine et de Hugo. Leur accent diffère cependant. Ils sont vécus, ils reproduisent et répètent pour ainsi dire immédiatement, sans transposition préalable, le sentiment du poète. Pas de paysage ici comme chez Lamartine ; pas de métaphysique, comme chez Hugo ; aucune recherche de l'effet verbal. La passion est ici seule, et complète.

De quoi te plains-tu donc? L'immortelle espérance
S'est retrempée en toi sous la main du malheur.
Pourquoi veux-tu haïr ta jeune expérience,
Et détester un mal qui t'a rendu meilleur?
O mon enfant! plains-la, cette belle infidèle,
Qui fit couler jadis les larmes de tes yeux;
Plains-la! c'est une femme, et Dieu t'a fait, près d'elle,
Deviner, en souffrant, le secret des heureux.

Sa tâche fut pénible; elle t'aimait peut-être,
Mais le destin voulait qu'elle brisât ton cœur.
Elle savait la vie, et te l'a fait connaître,
Un autre a recueilli le fruit de ta douleur.
Plains-la! son triste amour a passé comme un songe;
Elle a vu ta blessure et n'a pu la fermer.
Dans ses larmes, crois-moi, tout n'était pas mensonge.
Quand tout l'aurait été, plains-la, tu sais aimer.

(*La Nuit d'octobre.*)

Il retrouva bien rarement des accents aussi beaux. Assurément, il ne faut pas tout sacrifier, dans le reste de son œuvre. Mais dans son théâtre, par exemple, se marque avec excès ce défaut de toute son œuvre : il a l'haleine courte; son développement est vite à bout; dans ces moments d'épuisement, il use et abuse de la comparaison et de l'apostrophe. Quand la passion ne le soutient pas, sa poésie n'est plus que de l'éloquence, et parfois de la rhétorique; car elle n'est ni musicale comme celle de Lamartine, ni plastique comme celle de Hugo. Il retournait insensiblement au classicisme. Sa *Bonne fortune* pourrait être de Voltaire :

Apprenez donc, lecteur, que je viens d'Allemagne.
Vous savez, en été, comme on s'ennuie ici;
En outre, pour mon compte, ayant quelque souci,
Je m'en fus prendre à Bade un semblant de campagne,
(Bade est un parc anglais fait sur une montagne,
Ayant quelque rapport avec Montmorency).

Et *Simone* est un conte imité de Boccace, que La Fontaine eût pu écrire :

J'aimais les romans à vingt ans.
Aujourd'hui je n'ai plus le temps;
Le bien perdu rend l'homme avare.
J'y veux voir moins loin, mais plus clair;
Je me console de Werther
Avec la reine de Navarre.
. . . .

Et le bourgeois de Paris reparaît en lui. Ses vers semblent proches parents de ceux de Béranger, et il fait profession de railler la dignité de la poésie et de l'art :

> Vive le mélodrame où Margot a pleuré !

Parisien, dandy, poète de la passion, puis dandy de nouveau et de nouveau simple bourgeois, telle est la courbe, telle est le cercle parcouru par Musset.

CHAPITRE VI

LA POÉSIE LYRIQUE : THÉOPHILE GAUTIER

C'est une chose assez singulière, que personne presque n'ait pu parler de Th. Gautier avec une justice même relative, et que tous soient allés trop loin dans l'éloge, comme Sainte-Beuve, Banville, Lamartine, H. Heine, ou dans la critique, comme Zola, Scherer, Faguet. Ces derniers l'ont traité avec un dédain qui ne s'explique que par la négligence ou l'oubli du point de vue historique. Il suffit en effet de s'y mettre pour s'apercevoir que Gautier a joué à son heure un rôle littéraire assez considérable ; et qu'à la vérité il a pu manquer d'idées, au sens philosophique du mot, mais non pas d'idées sur son art, ni sur la littérature générale, et encore aujourd'hui même ses idées continuent d'exercer une influence.

Trois mots de lui suffisent à le caractériser, si nous savons du moins les entendre :

> Désireux de la vie et ne pouvant pas vivre....

a-t-il dit quelque part, dans ses premières poésies. —

Il a en outre aimé dans la suite à répéter ces deux autres mots :

Je suis un homme pour qui le monde extérieur existe

et

Je suis très fort ; j'amène 500 au dynamomètre, et je fais des métaphores qui se suivent.

Faire des métaphores qui se suivent, c'est être précieux, ou tendre à le devenir ; et c'est attacher moins de prix aux choses qu'à ce qu'on en peut dire. — Attribuer au monde extérieur l'objectivité de l'existence, c'est mettre la réalité dans les formes et dans les couleurs. — Enfin, être désireux de la vie sans réussir à vivre, cela implique un fonds de nihilisme ou de pessimisme à l'hindoue, qui est un trait sur lequel l'on n'a pas assez insisté en Théophile Gautier. — On remarquera que tout cela compose ensemble une conception très déterminée de l'art, — dont il est aisé de suivre les progrès dans son œuvre.

Il était né à Tarbes en 1811 ; mais il avait été élevé à Paris dès sa première enfance. Il a voulu d'abord être peintre ; quand, ayant été présenté à Hugo par Gérard de Nerval, il en conçut, dit la légende, une émotion qui décida de son sort. Et le fait est qu'à peine âgé de dix-neuf ans, il publiait, en 1830, son premier recueil de Poésies.

Nous en confondrons les deux premières éditions, qui parurent en 1830 et en 1833, pour pouvoir joindre à ses premiers essais son *Albertus* dont Sainte-Beuve, trente ans plus tard, s'étonnait que la réputation n'égalât pas celle de *Mardoche* et de *Namouna*. On y trouve en effet cette affectation de dandysme et de désinvolture qui

règne chez Musset. Ajoutons-y l'arrière-goût de pessimisme qui est la marque des petits Romantiques :

S'étant toujours enquis, depuis qu'il était né,
Du pourquoi, du comment, il était pessimiste
Comme l'est un vieillard....

(*Albertus*, LXIX.)

Mais de plus, dans *Albertus* comme dans d'autres pièces de ce premier recueil, on trouve des facultés descriptives notables :

Des losanges de plomb ceignent
Les vitraux coloriés,
Où les feux du soleil teignent
Les reflets errants qui baignent
Les plafonds armoriés.

(*La Basilique.*)

et un remarquable goût du bibelot :

Parfois un enfant trouve une petite graine,
Et tout d'abord, charmé de ses vives couleurs,
Pour la planter, il prend un pot de porcelaine,
Orné de dragons bleus et de bizarres fleurs.

(*Le pot de fleurs.*)

Nous y trouvons aussi un sentiment vif du Moyen Age :

Quand je vais poursuivant mes courses poétiques,
Je m'arrête surtout aux vieux châteaux gothiques;
J'aime leurs toits d'ardoise aux reflets bleus et gris,
Aux faîtes couronnés d'arbustes rabourgis,
Leurs pignons anguleux, leurs tourelles aiguës,
Dans les réseaux de plomb leurs vitres exiguës,
. . . .
Avec ses minarets moresques, la chapelle
. . . .

(*Moyen Age.*)

Mais est-ce bien le Moyen Age? N'est-ce pas plutôt bien souvent, la fin du XVIe siècle et le commencement du XVIIe? C'est ce que je croirais pour ma part et c'est ce

que nous redirons à propos du théâtre de Hugo et du roman de Vigny. Ce n'est ni le Moyen Age, ni le XVIe siècle même : c'est l'époque Louis XIII ; c'est le temps de Théophile et de Scarron, de Saint-Amant et de Scudéry, du marinisme et du gongorisme. Et il n'est rien qui concorde plus avec la définition du Romantisme. Tout ce qu'avait proscrit Boileau, voilà le fonds du Romantisme, d'un certain romantisme, et c'est celui de Hugo et de Gautier.

Voulons-nous du gongorisme? Voici la pièce intitulée *Fatuité* :

> Je suis jeune, la pourpre en mes veines abonde,
> Mes cheveux sont de jais et mes regards de feu,
> Et sans gravier ni toux ma poitrine profonde
> Aspire à pleins poumons l'air du ciel, l'air de Dieu.

Et voici du marinisme, dans celle qui est adressée *A deux beaux yeux* :

> Vous avez un regard singulier et charmant,
> Mille petits amours à leur miroir de flamme
> Se viennent regarder et s'y trouvent plus beaux,
> Et les désirs y vont rallumer leurs flambeaux.

J'emprunte ces vers au second recueil, celui de 1838. C'est celui qui contient la *Comédie de la Mort*, une des choses les plus ennuyeuses qui soient, par la pauvreté de l'idée, la monotonie du mouvement, la longueur du développement. D'autres pièces sont plus intéressantes, telle *La Thébaïde*, dont l'accent me paraît assez sincère et assez profond :

> Mon rêve le plus cher et le plus caressé,
> Le seul qui rit encore à mon cœur oppressé,
> C'est de m'ensevelir au fond d'une chartreuse.
> . . . .

Telle encore la pièce adressée *A un jeune tribun*, où nous saisissons la suite des idées de Th. Gautier : tout au monde n'est qu'illusion, excepté l'art; et quelle est la mission de l'art? La réalisation de la Beauté; et comment parvient-on à cette réalisation? En enveloppant dans de belles images quelque chose d'analogue aux sentiments : et le sentiment ne sert que d'occasion ou de prétexte au développement de l'image.

En voici un exemple, entre beaucoup. Gautier veut traduire cette idée qu'un caprice amoureux est insensiblement devenu en lui une passion :

Parfois un enfant trouve une petite graine,
Et tout d'abord, charmé de ses vives couleurs,
Pour la planter il prend un pot de porcelaine,
Orné de dragons bleus et de bizarres fleurs.

Il s'en va. La racine en couleuvres s'allonge,
Sort de terre, fleurit et devient arbrisseau,
Chaque jour, plus avant, son pied chevelu plonge
Tant qu'il fasse éclater le ventre du vaisseau.

L'enfant revient; surpris, il voit la plante grasse
Sur les débris du pot brandir ses verts poignards;
Il la veut arracher; mais la tige est tenace;
Il s'obstine, et ses doigts s'ensanglantent aux dards.

Ainsi germa l'amour dans mon âme surprise;
Je croyais ne semer qu'une fleur de printemps,
C'est un grand aloès, dont la racine brise
Le pot de porcelaine aux dessins éclatants.

Il me semble que pour trouver là une suite, et des idées, il ne faut que rapprocher toutes ces pièces éparses. Et en effet, à mesure qu'il se rend maître de ses idées, on voit son pessimisme d'emprunt reculer

dans l'ombre, la splendeur des formes ou l'éclat des couleurs compenser pour lui tous les autres plaisirs et le consoler de la fragilité des choses, enfin l'art s'installer en maître dans son âme.

Le voyage d'Espagne, qu'il fit en 1840, fut décisif en ce sens. Désormais, Gautier ne voit plus dans le monde que ce que son art est capable d'en retenir et d'en fixer. Et en prose comme en vers, c'est une révolution dans l'art de décrire. On passe du subjectif à l'objectif, et du Romantisme au Naturalisme. La soumission à l'objet devient la loi de l'art; et le problème est de trouver des mots ou des tours qui en rendent l'impression; de transposer littérairement les sensations fournies par la réalité. A cet égard, la seule *Table des Matières* des *Emaux et Camées* est assez significative.... Il est vrai que les *Emaux et Camées* sont de 1852. Et si nous insistions trop ici, nous anticiperions. C'est assez d'avoir vu qu'avec toutes les restrictions qu'elle appelle, la conception de l'art particulière à Gautier a quelque chose de très net; que le rôle de ce poète est considérable, et qu'il est, lui, l'un des plus ardents Romantiques en 1830, l'un des auteurs de la réaction qui commence vers 1840 contre le Romantisme.

CHAPITRE VII

DU THÉÂTRE ROMANTIQUE EN GÉNÉRAL

Quelque dangereux que l'on puisse estimer l'excès de l'individualisme, il est à sa place dans la poésie lyrique, puisqu'aussi bien il en est le principe, ou à tout le moins la condition. Mais au théâtre, c'est autre chose. Les conditions sont différentes ou contradictoires même; l'objet aussi, la loi par conséquent : il s'agit d'entrer dans les sentiments des autres; aussi, d'une manière générale on peut répondre *a priori* qu'à un développement considérable du lyrisme se liera toujours dans une même génération un appauvrissement du pouvoir dramatique. Les Hébreux n'ont pas eu de théâtre; chez les Grecs, le développement du drame a étouffé la poésie lyrique. Et c'est, chez nous, ce qui s'est passé entre 1825 et 1840.

Mais avant d'en rechercher la preuve dans le théâtre de Hugo, de Vigny, de Dumas, de Musset, je voudrais examiner d'abord ce qu'ont de commun Antony, Ruy Blas, Perdican, Chatterton, définir en ses traits généraux l'esthétique du drame romantique, et alors, mais

seulement alors, étudier ce qu'il y a de personnel en chacun.

Si là-dessus nous nous rappelons la définition du Romantisme dont nous sommes convenus, en n'y voyant au total que le contraire du Classicisme, la définition ne semble nulle part mieux à sa place qu'en cette question du théâtre. Et il y a de bonnes raisons. Le théâtre avait été la gloire du Classicisme, si celui-ci n'a pas de plus grands noms que ceux de Molière, de Corneille, de Racine. C'était donc là, sur ce terrain, qu'il importait au Romantisme de le vaincre, de le ruiner, et de le ruiner pour vaincre. En second lieu, le théâtre est un genre essentiellement commun ou collectif; il est le témoin le plus sûr de l'opinion : on ne donne pas longtemps à un public ce qui lui déplaît ou ce qui l'irrite; et, par suite, quand une certaine manière y a réussi, tous les auteurs l'imitent. Enfin, les œuvres de théâtre sont soumises aux exigences d'une optique particulière, ont quelque chose de plus gros, de plus aisément saisissable, de plus facile à définir et à caractériser que la Poésie ou le Roman. Codifiée par Corneille, Chapelain, d'Aubignac, Boileau, Racine et Voltaire, l'esthétique du drame ou de la tragédie classique avait roulé sur trois ou quatre points, tous les autres pouvant être considérés comme indifférents. Ces quatre points étaient : la séparation des genres, l'observance des unités, la peinture des mœurs générales, l'intériorité des mobiles d'action.

Évidemment, ces quatre conditions ne sont pas réalisées dans toutes les tragédies classiques. Il y a des parties presque comiques dans *Polyeucte* ou dans *Andromaque*, comme le dépit amoureux de Pyrrhus et les

irrésolutions bourgeoises de Félix. Dans *Rodogune* et dans *Héraclius* on ne trouve guère que des situations, des caractères, des sentiments d'exception. Enfin, chez Crébillon ou même chez Voltaire, les mobiles d'action sont souvent extérieurs aux personnages.

Mais l'idéal n'en est pas moins déterminé par ces conditions : et la preuve, c'est que toutes les critiques classiques, celles de La Harpe comme celles de Chapelain, relèvent toujours l'inobservation de l'une d'elles.

Ces conditions sont-elles essentielles au théâtre? Oui et non, et il faut qu'on distingue. Pour l'intériorité des mobiles d'action, oui : et tout drame où les personnages ont quelque chose de manifestement passif, où ils sont actionnés du dehors, esclaves enfin des circonstances, n'est pas un drame, mais un roman. La question de la peinture des mœurs générales ou particulières est plus discutable : et c'est là qu'avait éclaté l'opposition de Corneille et de Racine. Corneille cherchait l'extraordinaire, l'invraisemblable au besoin; au contraire, découronnez les personnages de Racine, vous aurez des drames de la vie réelle. La solution paraît très simple à la fois et très délicate : le degré de particularité des choses que le théâtre peut peindre dépend presque exclusivement du degré d'éducation du public : c'est donc pour le poète affaire de tact ou d'inspiration : à lui de voir et à lui de décider. Pour la règle des Trois Unités, c'est autre chose encore : la question se décompose : il y a d'une part l'unité de temps et de lieu, et d'autre part l'unité d'action. La dernière paraît indispensable, et si ce n'est qu'une convention, du moins c'est une convention nécessaire. Elle comporte d'ailleurs

une certaine largeur d'interprétation : ainsi, dans *Horace*, il y a en fait trois actions, superposées l'une à l'autre : Rome et Albe, Camille, Horace nous intéressent successivement. Il y a deux actions dans *Andromaque* : Andromaque épousera-t-elle Pyrrhus? Et : Hermione épousera-t-elle Oreste? Si donc on veut impliquer deux, ou trois, ou quatre actions, on le peut, pourvu qu'elles se commandent toutes, que la complication ne nuise pas à la clarté de l'ensemble, et qu'elles se dénouent toutes. Quant aux deux autres unités, si nous en faisions l'histoire, nous verrions les raisons qu'il y a de s'y soumettre : en tout cas, théoriquement, elles sont un moyen d'assurer l'autre.

Reste la séparation des genres. Elle a peut-être plus de fondements, et de plus solides, qu'on ne le croit. Mais ce qui vaut d'être observé, c'est que le parti qu'on prend relativement à elle dépend de la question des unités. On pourrait dire en effet que, dans la réalité, le rire ne se mêle aux larmes, le comique au tragique, le grotesque à l'horrible, qu'à la condition d'en être séparé. Toute passion est sérieuse. Quand on rit au milieu des larmes, c'est qu'on n'est pas bien triste, malade, souffrant, ni malheureux; mais quand les larmes succèdent au rire, c'est un changement total d'état d'âme. Toute la question est donc dans l'intervalle de temps que l'on jettera, pour ainsi dire, entre le rire et les larmes; et ainsi, dans une action qui ne durera que vingt-quatre heures, il faudra généralement que tout soit de la même tonalité; mais quand l'action durera huit jours, ou un mois, ou plus, ce sera le contraire.

Tous ces problèmes, on le sait, ont d'ailleurs été discutés au XVIII[e] siècle par Voltaire, Diderot, Mercier. Sous l'Empire, on avait essayé de tourner les difficultés qu'offrait la conciliation d'un besoin de nouveauté avec le respect de la tradition.

Le Romantisme vint tout nier, et prit le contre-pied de tout.

Les Romantiques ont dit sur la séparation des genres, qu'étant mêlés dans la vie le grotesque et le sublime devaient s'unir au théâtre :

> La poésie née du Christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame; le caractère du drame est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création.
>
> (Hugo, préface de *Cromwell*.)

sur les trois unités, que l'unité d'action était seule légitime :

> Grâce au ciel, le vieux trépied des unités sur lequel s'asseyait Melpomène, assez gauchement quelquefois, n'a plus aujourd'hui que la seule base solide que l'on ne puisse lui ôter : l'unité d'intérêt dans l'action.
>
> (Vigny, *Lettre à Lord....*)

Sur la peinture des mœurs, que l'exception seule était intéressante :

> Antony n'était ni léger ni indifférent... oh! si tu l'avais suivi comme moi au milieu du monde où il semblait étranger parce qu'il lui était supérieur, si tu l'avais vu triste et sévère....
>
> (*Antony*, I, II.)

> Tout ce qui eût été pour un autre positif et réalité n'a été pour moi que rêve et déception.... N'ayant point un monde à moi, j'ai été obligé de m'en créer un; il me faut à moi d'autres émotions, d'autres douleurs, d'autres plaisirs, d'autres crimes peut-être....
>
> (*Ibid.*, II, IV.)

Mais, sur le premier point, ils se sont moins expliqués ; et cependant c'est presque le plus important. Mais ils n'en ont pas eu besoin. Ceux d'entre eux qui avaient l'instinct du théâtre, Dumas ou Hugo, se sont promptement aperçus qu'il n'y avait pas de drame, puisqu'il n'y avait pas d'action, sans le déploiement d'une volonté. Et puis, étant eux-mêmes des révoltés individualistes, ils n'ont eu qu'à se mettre eux-mêmes dans leur drame, pour y donner l'illusion et une ou deux fois la réalité de l'action : ainsi *Ruy Blas*, *Antony*, *Chatterton* sont bien de vrais drames, plus voisins de Corneille que de Shakespeare d'ailleurs.

Reprenons et ajoutons tous ces traits pour établir la définition du drame.

Historiques dans Hugo, contemporains dans Dumas, tous les héros sont des individus ; et la Fatalité, contre laquelle ils luttent, s'est déplacée : elle n'est plus divine, comme dans la tragédie grecque ; elle n'est plus morale comme dans Corneille, elle n'est plus passionnelle ; elle est sociale : ils sont fils de Rousseau, de Werther, de René, de Manfred, il s'agit pour eux de dégager leur personnalité des contraintes qui la gênent.

De ce fait il découle une conséquence, c'est que les personnages de ces drames sont exceptionnels de toutes les manières. Le milieu dans lequel ils évoluent est un milieu déterminé, le seul où ait pu se passer l'action qui s'y déroule ; le cas d'Hernani, le cas de Chatterton, sont uniques ; en un autre sens, ce qui leur arrive n'est arrivé qu'à eux, en vertu de la Fatalité particulière attachée à leur personne ; enfin ils sont exceptionnels par la violence de leurs sentiments

Pour que nous sentions à quel point ils sont exceptionnels, il faut que le dramaturge dispose librement de l'espace et du temps : de là la dispersion, la variété, la multiplicité de l'action, qui succède à la concentration : il en résulte la suppression des trois unités.

Enfin il faut que le grotesque et le tragique se mêlent, comme ils font dans la vie.

On le voit, telle est, trait pour trait, la définition du drame romantique. Il ne comporte rien de plus, ni rien de moins; et c'est ce qui explique ce que l'aspect général en a d'artificiel, sa ressemblance avec la tragédie de Corneille et le drame de Shakespeare, enfin sa ten dance vers le roman.

CHAPITRE VIII

LE THÉÂTRE D'ALFRED DE VIGNY

Le *Cromwell* de Victor Hugo est de 1827 ; l'*Henri III* de Dumas, du mois de février 1829 ; et cependant c'est du théâtre de Vigny que je parlerai d'abord, quoique son *Othello* soit du 24 octobre 1829, sa *Maréchale d'Ancre* du 25 juin 1831, son *Chatterton* du 12 février 1835. C'est que Vigny est celui des trois dont l'œuvre a été le plus tôt terminée ; dont l'œuvre a été la moins considérable ; et c'est enfin la plus systématique.

Elle ne comporte que trois drames en tout ; mais chacun des trois a une signification et une intention particulières. Dans *Othello*, Vigny en adaptant Shakespeare, a prétendu refaire l'instrument dramatique français. Dans *La Maréchale d'Ancre*, il a voulu déterminer l'emploi de l'histoire dans le drame. Dans *Chatterton*, il a entendu donner un modèle du drame privé ou bourgeois.

Il serait curieux de comparer son *Othello* soit à *Zaïre*, qui était inspirée du drame shakespearien, soit à l'*Othello* de Ducis. Mais ce qui est plus curieux, c'est de le com-

parer à l'*Othello* même de Shakespeare; ou de se demander ce que valait la tentative d'adaptation; sous quel aspect le Romantisme a compris Shakespeare; ce que Vigny lui a suscité d'imitateurs.

Schlegel en 1814, puis Stendhal en 1823, — l'un et l'autre après Mme de Staël, — avaient préconisé Shakespeare. En 1822, des acteurs anglais avaient joué des drames de Shakespeare à la Porte-Saint-Martin; ils avaient été sifflés, mais par haine de l'Angleterre, et nullement pour des motifs d'ordre littéraire. En 1827, la tentative de 1822 fut reprise à l'Odéon, cette fois avec succès.

Représenter Shakespeare, c'était bien : mais l'imiter, c'était autre chose. C'était une tentative aussi vaine en son genre, que celle de Ronsard, se faisant disciple d'Homère, de Pindare. On ne remonte pas le cours du temps; et c'est ainsi qu'au théâtre les Romantiques ont commis une erreur analogue à celle de Chapelain. La moitié de Shakespeare est l'enfance du théâtre; et l'autre moitié n'est pas du théâtre du tout, étant irreprésentable, comme sa *Tempête*, et son *Songe d'une nuit d'été*, ou peu intelligible, comme son *Shylock*, — que Vigny avait traduit en vers —, et qui n'est qu'un roman dialogué; et quel tissu de quelles invraisemblances! fondé sur quelle impossibilité, dénoué par quel moyen! J'en dirais presque autant des drames historiques de Shakespeare : ils étincellent de beautés; mais ces beautés ne sont pas du théâtre. — Il en est autrement de ses grands drames, *Othello*, *Hamlet*, *Macbeth*. Mais c'est ici qu'on se demande ce que les Romantiques en ont compris. Car dans le théâtre de Shakespeare, les situations naissent des caractères : et eux au contraire

adaptent les caractères aux situations. Dans le théâtre de Shakespeare, la couleur locale est nulle, ou du moins elle ne consiste que dans les noms; le romanesque, bien loin de constituer l'essence de ces drames, n'y est précisément qu'un effet de l'enfance de l'art, pendant laquelle les genres ne sont pas délimités. Et cependant la couleur locale et le romanesque sont justement ce que les Romantiques ont imité en Shakespeare!

Pouvaient-ils prendre plus? Non, car les qualités de Shakespeare, étant essentiellement poétiques ou individuelles, ne sont pour ainsi dire que le triomphe de son génie sur la défectuosité de son instrument. Or on n'imite pas le génie, mais le caractère constant, les règles précises d'une poétique, le système réglé, comme celui de Corneille ou de Racine, dont on peut s'aider pour passer outre. Aussi voyons-nous que l'imitation de Shakespeare, ni en France ni en Allemagne, n'a rien produit.

Après cela, l'*Othello* de Vigny n'en demeure pas moins une tentative intéressante, et surtout au point de vue du style. Il subsiste à côté d'*Hernani*, avec moins d'envergure assurément et d'envolée, mais aussi avec moins de provocations voulues aux classiques, moins de polémique implicite.

La Maréchale d'Ancre est une tentative d'un autre genre, assez analogue, au théâtre, à ce que *Cinq-Mars* est dans le roman : le poète y a pris d'étranges libertés avec l'histoire. Quant à l'intention du drame, il la définit lui-même :

La minorité de Louis XIII finit comme elle avait commencé, par un assassinat. Concini et la Galigaï régnèrent entre ces deux

crimes. Le second m'a semblé être l'expiation du premier; et, pour le faire voir à tous les yeux, j'ai ramené au même lieu le pistolet de Vitry et le couteau de Ravaillac, instruments de l'élévation et de la chute du maréchal d'Ancre, pensant que, si l'art est une fable, il doit être une fable philosophique.

Il n'a pas d'ailleurs évité l'écueil où s'est heurté Dumas dans son *Henri III et sa cour*, comme Hugo dans *Marion Delorme* ou *Marie Tudor*, qui est d'être obligé de subordonner l'histoire à une aventure privée de médiocre ou de nul intérêt : et là est en même temps la condamnation du drame historique et du roman historique. — Cette aventure est celle des amours de la Maréchale, avant son mariage, avec un certain Borgia, qui vient après dix ans, marié lui-même, la relancer jusqu'au Louvre, on ne sait pourquoi, ni dans quel intérêt. Le procédé est vraiment trop facile; et sans compter qu'il fausse outrageusement l'histoire, il corrompt également le théâtre, en donnant à l'histoire l'importance seulement d'un décor et d'un costume.

Les scènes les plus vantées du drame en peuvent servir d'exemple : à la fin de la pièce, Concini meurt achevé par Vitry, mais auparavant épuisé de son sang par les coups d'épée de Borgia. Or tout le monde sait que Concini n'est pas mort de cette manière : mais l'allure du duel a quelque chose d'assez romantique : aussi Vigny a-t-il imaginé ce duel de Concini et de Borgia.

Le grand défaut du drame est le manque d'action. Vigny n'est pas un homme de théâtre : son talent est trop froid, son exécution trop lente. On ne sait pourquoi ni comment, dans *La Maréchale d'Ancre*, les choses sont ce qu'elles sont. Excepté Luynes, qui demeure tout le

temps dans la coulisse, aucun des personnages ne veut quelque chose : ni Borgia, ni Concini, ni Léonora.

Le même défaut se retrouve dans *Chatterton* (1835). C'est avec *Cinq-Mars* la date lumineuse de la carrière de Vigny, le plus grand et le plus bruyant de ses succès, le seul même qui, de son vivant, ait atteint le grand public.

On connaît l'histoire de Chatterton, ce poète qui se suicida par orgueil à dix-huit ans, pour n'avoir pas obtenu de l'Angleterre ce qu'il pensait qu'elle devait à son génie. Vigny avait déjà romancé son histoire dans un épisode de *Stello*. Elle répondait à l'une de ses idées les plus chères et les plus bizarres, qui est que le poète est un être rare, à qui nous devons faire des loisirs ou des rentes. Et pour la mettre en scène, il a imaginé une intrigue assez étrange : Chatterton, à bout de ressources, s'est retiré dans la maison d'un industriel, John Bell, dont la femme, sans le savoir, s'est éprise de lui. Lui s'est épris d'elle. Leur amour à tous deux leur est révélé par un bon quaker; et Chatterton, prêt à se tuer, se décide, au nom de cet amour, à faire une démarche auprès du lord-maire. Celui-ci lui offre une place de valet de chambre. Chatterton se suicide, et mistres Bell meurt. Mme Dorval, qui jouait le rôle de Kitty Bell, assura à la pièce un succès considérable. Mais il n'y a pas encore de drame là-dedans. Il y a une idée, que Vigny a essayé assez vainement de mettre en action.

La pièce d'ailleurs n'est pas sans mérite : les caractères sont assez nettement tracés; le style a quelque noblesse austère, un peu tendue, mais assez originale. En outre le pessimisme, lourd et sombre, qui pèse sur

tout le drame, annonce l'accent de dur stoïcisme des dernières poésies de Vigny :

Les hommes d'imagination sont éternellement crucifiés ; le sarcasme et la misère sont les clous de leur croix....

(Acte III, sc. III.)

CHAPITRE IX

LE THÉÂTRE DE VICTOR HUGO

Nous ne pouvons pas suivre V. Hugo pièce par pièce, ni faire l'histoire anecdotique de son théâtre, depuis *Cromwell* en 1827, jusqu'aux *Burgraves* en 1843. Nous allons essayer de caractériser en bloc ce théâtre, en laissant de côté *Cromwell*, pièce de polémique, *Amy Robsart*, qu'il désavoua, les *Jumeaux*, restés inachevés, et *Torquemada*, qui est de 1859. Il nous reste *Hernani* (1830), *Marion Delorme* (1831), *Le Roi s'amuse* (1832), *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor* (1833), *Angelo* (1835), *Ruy Blas* (1838), et *Les Burgraves* (1843).

Quelle idée Hugo s'est-il faite de l'art dramatique?

Quel rapport cette idée a-t-elle avec la théorie de l'art pour l'art, dont on l'a parfois regardé comme l'initiateur?

Bien que Hugo s'en soit défendu, il estime, comme Voltaire, que le théâtre est une tribune ou une chaire :

L'auteur de ce drame sait combien c'est une grande et sérieuse chose que le théâtre. Il sait que le drame, sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission nationale, une mission sociale,

une mission humaine.... Il ne faut pas que la multitude sorte du théâtre sans emporter avec elle quelque moralité austère et profonde....

(*Préface* de *Lucrèce Borgia.*)

Jamais dans ses travaux il ne perd un instant de vue le peuple que le théâtre civilise, l'histoire que le théâtre explique, le cœur humain que le théâtre conseille....

(*Préface* de *Marie Tudor.*)

Il regarde donc l'art comme fait non pas pour l'artiste, mais pour un enseignement.

Comment réalise-t-il cette idée?

Nous pourrions étudier la nature de l'intrigue et le dessin des caractères. Mieux vaut, semble-t-il, considérer aux points de vue historique, esthétique, et social, le drame de V. Hugo en bloc.

Historiquement, je veux dire dans l'histoire du théâtre, quand on se demande ce que sont les drames de Hugo, on les rapproche, tout naturellement, de la poésie de Th. Gauthier : ils sont, pour ainsi dire, de style Louis XIII. On en trouve les analogues, — sinon les origines, — dans Scudéry, dans Rotrou, dans Mairet, en tenant compte des deux cents ans écoulés. Hugo méprise les unités, emploie l'histoire non pas certes pour la suivre, mais pour en partir vers le domaine de la fantaisie; il mélange les genres, il s'asservit à faire se succéder des impressions gaies et des impressions tragiques; il exagère les sentiments, les sensations, les pensées, comme les Précieux jadis outraient la nature.

La plaisanterie, faite des sentiments et des mots excessifs, rappelle *L'Illusion comique*, *Le Menteur*, ou *Don Japhet d'Arménie*. On a parlé du « romantisme » de

Corneille; il serait plus juste de parler de la « préciosité » de Hugo.

Esthétiquement, V. Hugo n'étant pas un penseur très profond, ses drames se ressemblent les uns aux autres : ils sont peu dramatiques, et essentiellement mélodramatiques, romanesques, lyriques. Lyriques, c'est-à-dire d'invention pure, et où la personnalité du poète intervient sans cesse. Comme sujet, Hugo cherche et choisit un point d'histoire : mais au lieu de prendre, comme faisait Corneille, un événement réel, exceptionnel si l'on veut, mais enfin ayant eu lieu, il ne prend dans l'époque qu'il a choisie que le cadre, le décor; et il part de là pour exciter l'imagination du spectateur. Il feuillette les chroniques, et, du fond de ses lectures, il voit quelque chose surgir, des personnages se lever, des décors s'esquisser; aidé de ses dons de visionnaire et de rhéteur, il encadre, il enchâsse tout cela dans des actes et des scènes qui sont comme autant de strophes lyriques. L'histoire ne lui a servi qu'à échauffer sa verve.

Aussi ne se fait-il pas faute de laisser intervenir sa personnalité dans le développement du drame, au risque de le suspendre et de le refroidir. Rencontre-t-il un symbole sur lequel il lui paraît agréable de s'arrêter, il s'y arrête avec complaisance : avant de frapper de son poignard le sac où il croit François Ier enfermé, Triboulet « se redresse et met le pied sur le sac », et il déclame :

> Maintenant, monde, regarde-moi.
> Ceci, c'est un bouffon; et ceci, c'est un roi!
> Et quel roi! le premier de tous! le roi suprême!
> . . . .

et il continue ainsi, et il insiste :

Non, je ne reviens pas d'avoir eu la victoire,
Et les peuples, demain, refuseront d'y croire.
Que dira l'avenir? Quel long étonnement
Parmi les nations, d'un tel événement!
Sort, qui nous mets ici, comme tu nous en ôtes!
etc., etc.

Et les vers se succèdent, et les images se prolongent, — et l'action languit.

Ces drames sont romanesques : les événements y sont, souvent, invraisemblables, injustifiés; et surtout ils n'y sont pas liés de ce lien nécessaire et logique qui distingue le dramatique du romanesque. Ils ne sont liés que par le besoin que le poète en a pour produire un effet déterminé. Ainsi la scène du mouchoir, dans *Ruy Blas*, n'est pas vraisemblable; le retour de Don César de Bazan n'est pas justifié. Le développement du drame n'est obtenu qu'au moyen de suppositions arbitraires du poète, dans lesquelles le spectateur pourrait bien ne pas entrer!

Enfin, ces drames sont mélodramatiques, en ce sens que Hugo se sert de moyens non seulement arbitraires, mais vulgaires, tel que les déguisements, méprises, reconnaissances, pour intéresser le spectateur. Dans *Marion Delorme*, tout le monde se déguise. Dans *Le Roi s'amuse*, François Ier se donne pour un officier de ses gardes; et l'on pourrait multiplier les exemples. Le cor d'Hernani est un procédé du même genre : capable de faire frémir, trembler, ou pleurer, mais n'ayant aucune vraie valeur littéraire.

Lyriques, romanesques, mélodramatiques, ces drames sont en somme médiocres.

Au point de vue social, tous, sauf *Hernani*, sont d'inspiration révolutionnaire : les rois y apparaissent comme

des gredins vicieux ou maniaques; les prêtres comme des polissons : toutes les vertus, tous les mérites y sont le privilège du « peuple », et spécialement des courtisanes.

A côté de ces défauts incontestables, certaines qualités, certains dons de Hugo assurent à ses drames une vie littéraire de quelque durée : l'esprit lyrique, la fécondité de l'invention verbale, la maîtrise dans l'emploi de la langue. Les monologues arrêtent l'action : mais on les écoute avec plaisir, comme des pièces détachées, des « morceaux choisis », ou des morceaux à effet. — La couleur locale a aussi son intérêt chez Hugo. Elle n'est pas plus exacte que celle de Chateaubriand : mais elle n'est pas un simple placage, comme celle de Dumas : on sent que l'auteur l'a pensée et exécutée en même temps qu'il pensait et écrivait son drame. Elle fait partie du sujet. Elle est sincère et vigoureuse.

Cette puissance, cette énergie du génie de Hugo rachètent donc les insuffisances et les défauts trop nombreux de ses drames.

CHAPITRE X

LE THÉÂTRE D'ALEXANDRE DUMAS

Un humoriste anglais a dit que, lorsqu'on voyait Shakespeare au théâtre, ses meilleures qualités, ses mérites les plus personnels, disparaissaient, et qu'il ne restait que la carcasse mélodramatique. Des drames d'Alexandre Dumas on peut dire le contraire : c'est à la scène qu'il faut les voir, pour connaître toute leur valeur. C'est dire qu'ils ne sont pas littéraires. Ils n'ont pas de style, et la forme y reste indécise, imprécise, banale. La psychologie y est sans profondeur. Ils sont mal composés. La vie de l'homme explique ce caractère de son œuvre. Né en 1803, à Villers-Cotterets, fils du général de la République qui avait eu son heure de gloire, et qui avait encouru la disgrâce de Bonaparte, Alexandre Dumas fut laissé par la mort de son père, en 1806, dans une situation précaire. Son éducation fut très négligée; sa mère le gâta beaucoup. Il était employé chez le duc d'Orléans et collaborait à quelques vaudevilles, lorsque, ayant assisté en 1827 aux représentations de Shakespeare

données à l'Odéon par les acteurs anglais, il résolut d'être le Shakespeare de la France. Il compose alors une *Christine de Suède*, qui est reçue au Théâtre-Français, mais non représentée. Puis il écrit *Henri III et sa cour*. Dès lors ses drames se succèdent avec une prodigieuse abondance. *Christine* est jouée par l'Odéon en 1830; *Napoléon Bonaparte* également, en 1831. *Antony* (1831) est joué à la Porte-Saint-Martin; *Charles VII* (1831) à l'Odéon; *Richard Darlington* (1831) à la Porte-Saint-Martin; *Teresa* (1832) à la salle Ventadour; *Le mari de la veuve* (1832) au Théâtre-Français; *La Tour de Nesle* (1832) à la Porte. Saint-Martin, de même qu'*Angèle* (1833), *Catherine Howard* (1834), et *Don Juan de Maraña* (1836); il donne *Kean* aux Variétés (1836); *Caligula* au Théâtre-Français (1837); *Paul Jones* au Panthéon (1838); *L'Alchimiste* à la Renaissance (1839); au Théâtre-Français *Mademoiselle de Belle-Isle* (1839) et *Un mariage sous Louis XV* (1841-) Arrêtons-nous là, puisque 1840 marque une étape nouvelle dans le siècle.

Si l'éducation de Dumas avait été négligée et à bâtons rompus, elle devait d'autre part favoriser en lui un certain don d'originalité. Nous allons le constater en son œuvre.

Les caractères généraux du théâtre romantique s'y retrouvent : et d'abord, la préoccupation de la couleur locale, visible surtout dans *Christine*, *Henri III*, *Kean*, *Charles VII*, *Caligula*. Elle est d'ailleurs étrangement plaquée et superficielle, tirée des dictionnaires de biographie, et des anecdotes les plus courantes. — Puis, on revoit ici le héros fatal à la manière d'Hernani. Antony est ainsi poursuivi par ce hasard romantique, si

acharné persécuteur de quelques victimes privilégiées :

... Le hasard semble jusqu'à présent avoir régi ma destinée.... Si vous saviez combien les événements les plus importants de ma vie ont eu de causes futiles !...

(*Antony*, II, III.)

Et en même temps, ce héros est un révolté, qui sans cesse montre le poing à Dieu, aux hommes, à la nature :

Je sens, dans ce front qui brûle ma main, le génie et le pouvoir de dominer cette foule qui me juge et que je méprise.... Malédiction sur ces lâches bourgeois, qui ont coupé mes ailes sans s'apercevoir que c'étaient celles d'un aigle !

(*Richard Darlington*, I, III.)

Quoique d'ailleurs Dumas ne soit aucunement poète, cependant le lyrisme romantique se fait jour chez lui : il y a dans *Teresa* et dans *Angèle* des couplets tout à fait inutiles à l'action. Et, dans *Paul Jones*, pourquoi cette intervention du « moi »? Pourquoi, dans *Kean*, ces preuves de l'existence de Dieu? Ajoutons qu'il n'y a aucune injustice, à refuser à Dumas les qualités proprement littéraires. Son style est banal et emphatique à la fois; le sentiment de la phrase en est totalement absent, le sentiment aussi de la grammaire.

La psychologie de ses personnages est sommaire : ils sont en général raidis dès le début de l'action dans une attitude, un sentiment, une idée. — Les moyens dramatiques sont grossiers. — Et cependant il y a dans ce théâtre quelque chose qui séduit, qui attache. Qu'est-ce à dire? Et quelle est l'originalité de Dumas?

Il y a chez lui d'abord un ton d'allégresse, de confiance, de belle humeur, qui entraîne la sympathie.

Quelque noires que soient les intrigues qu'il imagine, on sent bien qu'il les a imaginées dans la joie; qu'elles ont jailli de son cerveau; qu'elles n'ont pas été fabriquées, mais improvisées, dans le bon et dans le mauvais sens du mot : elles ont une unité profonde, et la forme en est négligée. Le mot de Michelet reste vrai : Dumas est une « force de la nature ». Ses œuvres respirent, de plus, un contentement contagieux de soi-même : l'auteur apparait comme une sorte de bon géant, qui fait des tours de force dramatique devant le public, et quête l'admiration avec une expression profonde de joie exubérante et naïve. Lisez ses préfaces. Vous n'y trouverez rien de la tristesse laborieuse de Vigny ou de Hugo. On y sent la joie d'une inspiration puissante, analogue à celle de Lamartine ou de George Sand :

Quant à moi, je sais une chose : c'est que si Dieu m'avait donné, au lieu de la faculté de produire, la capacité de juger; au lieu de faire ce que ces Messieurs font, voilà, je crois, ce que je ferais : à défaut d'ailes assez puissantes pour m'élever au-dessus de l'idée du poète, j'aurais des jambes assez fortes pour en faire le tour; ne pouvant calculer quelles forces sont enfermées dans la ville que je voudrais assiéger, j'examinerais avec soin les murailles qui l'environnent; surtout je tâcherais de ne pas me livrer à l'épigramme du poète, ou de me tenir hors de la portée du feu de la citadelle....

(Préface de *Catherine Howard*.)

Une autre qualité de Dumas est un don prodigieux d'invention. Invention souvent monstrueuse, comme dans *La Tour de Nesle*, *Teresa*, *Richard Darlington*, et même un peu puérile, ou enfin ne reculant pas devant l'ignoble, mais neuve, et incontestablement féconde. Il suffira à ses successeurs : Émile Augier, Dumas fils, Sardou, de transposer les situations qu'il a trouvées, pour se faire applaudir.

Ajoutons à ces qualités un don très remarquable du mouvement et du dialogue. Non que l'action soit toujours effective dans son théâtre : on s'agite, chez lui, et on parle beaucoup inutilement. Mais enfin l'action finit toujours par entraîner l'auteur. Les couplets lyriques sont infiniment plus rares chez lui que chez Hugo. — Toutes ces qualités expliquent le succès de Dumas. Elles ont été gâtées chez lui par l'absence de tact et de mesure ; jamais il n'est dans le ton, pour ainsi dire : mais enfin elles sont en lui.

Enfin, l'on peut dire que les drames de Dumas sont les premiers qui soient vraiment modernes. Victor Hugo, après avoir protesté contre la tragédie classique, après avoir réclamé contre elle tous les droits, n'a guère usé de ces droits mêmes. Le milieu d'*Hernani*, de *Ruy Blas* ne diffère pas sensiblement de celui du *Cid* et de *Don Sanche* : et l'on pourrait, à la rigueur, rapprocher *Angelo* et *Lucrèce Borgia* de *Bajazet* : Hugo, comme les classiques, éloigne son drame de l'époque contemporaine dans le temps et de ses spectateurs dans le lieu. Dumas, au contraire, choisit des sujets proches de lui dans le lieu et dans le temps : *Teresa*, *Antony*, *Angèle*, en sont la preuve. Ainsi Dumas apparaît comme ayant combiné la tentative d'Hugo avec celle de Diderot au siècle précédent. Il unit la violence outrée, le besoin d'invention totale de l'un, avec les intentions moralisatrices et le désir de réalisme bourgeois de l'autre. Qu'il n'ait pas réussi tout à fait ce mélange, cela est incontestable. Il n'en est pas moins vrai qu'il l'a, plus ou moins consciemment, tenté, et qu'il en a donné l'idée et l'exemple.

CHAPITRE XI

LE ROMAN. — I. LE ROMAN PERSONNEL

Il importe ici de regarder en arrière, et de résumer rapidement l'histoire antérieure du roman ; ou tout au moins de caractériser nettement le roman des époques précédentes.

Pourquoi y avait-il eu si peu de romans classiques ? Pourquoi *L'Astrée* et *La Princesse de Clèves* sont-elles des œuvres isolées au XVIIe siècle, *Gil Blas*, *Manon Lescaut*, *Marianne* au XVIIIe ? On peut en donner comme raisons que du Roman l'Antiquité ne fournissait point de modèles ; que le théâtre lui faisait alors une trop forte concurrence. Mais la vraie raison, c'est que le Roman n'avait pas encore reconnu sa vraie nature, son objet propre, ses moyens particuliers. Il se proposait d'imiter la nature, d'éveiller des sentiments de pitié, de curiosité, d'indignation, d'horreur ; de réaliser la beauté. Mais cela, tous les genres indistinctement se le proposaient. Il n'avait pas d'originalité. Et il restait livré à des écrivains secondaires.

Un changement se produisit, avec l'introduction du

roman anglais, au milieu du XVIIIe siècle. Et *Clarisse Harlowe* inspirant *La Nouvelle Héloïse*, il apparut que l'objet propre du Roman devait ou pouvait être l'expression des sentiments capables de naître dans un milieu bourgeois, et le mélange de la pensée à l'intrigue.

L'influence n'en fut pas immédiate; mais certaine, sourde, continue, elle provoqua, à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe, une floraison de romans : la *Chaumière Indienne*, *Atala*, et tous les tomes de Mme de Genlis et de Mme Cottin; et *Corinne*, et *Delphine*, et *Oberman*, et *Adolphe*.

Or quel est le caractère particulier, nouveau, commun à *La Nouvelle Héloïse*, à *Atala*, à *Corinne*, à *Oberman*, à *Adolphe*? C'est que ce sont des romans vécus, et de vraies confessions. Voilà en quoi ils diffèrent si complètement de ceux qui les ont précédés, comme *Gil Blas* et *Marianne*, et de ceux mêmes qui ont pu les inspirer, comme *Paméla*, *Clarisse*, ou *Grandison*, où il n'y a rien de Richardson. Ils ont un accent lyrique, un accent épique : ils sont l'expression de l'individualisme, l'exaltation de l'individu. Ce sont des romans personnels.

René est personnel, puisque Chateaubriand y expose, — en les outrant et en les faussant peut-être — ses propres sentiments à l'égard de sa sœur Lucile. — Pour *Corinne* et pour *Delphine*, la question est plus délicate : il s'agit d'une femme, et nous sommes tenus à plus d'égards : mais enfin, d'après tout ce que nous savons de Mme de Staël, Corinne, comme on l'a fort bien dit, est son « idéal »; et « Delphine en est la réalité durant sa jeunesse ». — Enfin, dans *Adolphe*, il est très vraisemblable que le personnage d'Ellénore soit fait en très

grande partie des traits que Constant voyait en Mme de Staël.

Et qu'est-ce que *René*, sinon l'égoïsme à la recherche d'impressions qui le distraient du mécontentement et de l'ennui de soi? Qu'est-ce qu'*Adolphe*, sinon l'histoire d'une rupture accomplie par le plus abominable égoïsme?

Rassemblons les traits communs à ces trois ouvrages : nous verrons, d'abord, qu'ils ne sont pas des romans dus à des professionnels du roman ni de la littérature, mais à des gens du monde, ayant une expérience et une information étendue. La considération du roman, son crédit dans le public en est accru. — Puis, nous constaterons qu'ils racontent des aventures intérieures, dont les éléments essentiels sont donnés dès le début. — Enfin ce sont des romans lyriques, dont l'action s'interrompt pour offrir matière au poète à intervenir, à s'exclamer, à oublier son sujet. — Je dis poète : car il n'y a pas de différence entre ces auteurs de romans personnels, et les poètes lyriques. Ou plutôt ceux-là préparaient ceux-ci. C'est une loi de la littérature et de l'art, comme de la nature, que de ne pas vouloir de double emploi. Le roman personnel n'est qu'une préparation à l'explosion ou à l'épanouissement du lyrisme. Et c'est pourquoi, dès que le poète s'est manifesté lui-même dans ses vers, le roman a pris une autre direction : il est devenu historique.

CHAPITRE XII

LE ROMAN. — II. LE ROMAN HISTORIQUE

Si le lyrisme est l'élément essentiel de la définition du Romantisme, il n'en est pas le seul, et nous avons eu déjà l'occasion d'en signaler deux autres : l'imitation de la littérature étrangère, et la recherche du fait caractéristique, de l'accent local particulier. On pourrait en ajouter un troisième, qui est la curiosité du Passé.

Or parmi les écrivains étrangers, il y en avait un, vers 1820, dont la popularité n'était pas moins grande en France qu'en Angleterre même, et dont les œuvres, par une singulière coïncidence, réalisaient, dans ce qu'elle avait de plus superficiel, mais aussi de plus séduisant, la triple aspiration du Romantisme vers la poésie du Passé, l'expression du fait caractéristique, anecdotique, et la liberté de se représenter le Passé : je veux parler de l'auteur de *Quentin Durward* et d'*Ivanhoë*, de *La Prison d'Edimbourg* et des *Puritains*. On ne peut pas dire qu'il ait créé le roman historique, si Courtil de Sandras, Prévost, et avant eux La Calprenède, avaient chez nous composé des romans dont l'histoire est le cadre, le décor,

ou la toile de fond. Mais il l'avait renouvelé, en y introduisant un degré de fidélité d'abord, puis une vérité de mœurs, que l'on ne connaissait pas, et en déplaçant ainsi le centre de l'intérêt. Tandis en effet que les passions privées, et notamment l'amour, étaient avant lui le ressort essentiel et faisaient le principal intérêt des romans historiques, il avait mis au contraire au premier plan les passions historiques, si je puis dire, et véritablement subordonné tout le reste, comme Chateaubriand dans ses *Martyrs*, ou Augustin Thierry dans ses *Lettres* ou sa *Conquête*, à la fidélité de la restauration ou de la restitution du Passé.

Ivanhoë a l'intention de nous mettre sous les yeux des Saxons et des Normands, de nous donner une juste idée des Croisades, du contact établi par elles entre les Chrétiens et les Infidèles, des ordres militaires, et de l'état d'âme créé par ce mélange de races et de sentiments. *Quentin Durward* montre les Écossais au service de la France, Louis XI, la Féodalité. Voilà ce que Walter Scott a voulu peindre. Et après tout on ne peut pas dire qu'il y ait si mal réussi. Inférieurs à d'autres égards, ses romans sont de bons romans, pour la vérité relative de la couleur, pour le choix et le souci du détail, pour tout ce qu'il y a en eux d'extérieur. Ils valent les drames historiques de Shakespeare; et le sombre fanatisme des Puritains, l'imprudente légèreté de la race des Stuarts, les mœurs héroïques de l'Écosse, n'ont pas eu de peintre plus habile, ni de plus ingénieux, que lui. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait fait la fortune qu'il a faite, et l'on peut dire que ce fut à son exemple qu'est dû, de 1820 à 1830, le débordement du Roman historique.

On les compte par douzaines : ceux du vicomte d'Arlincourt : *Lascaris* (1825), *Les Deux Fous* (1825), *Gilles de Bretagne* (1828); et ceux de Mme de Genlis, et tant d'autres, qui chacun comprennent un nombre infini de tomes !

De tant de romans, les seuls qui méritent d'être nommés et sur lesquels je crois devoir insister sont le *Cinq-Mars* de Vigny (1826), la *Chronique de Charles IX* de Mérimée (1829), et *Notre-Dame de Paris* de Hugo (1831). Essayons de nous rendre compte de ce que sont ces livres.

Cinq-Mars, le plus grand succès de Vigny, est une œuvre intelligente, mais singulièrement discutable. Le style est noble, les jolies pages y abondent, les idées n'y font point défaut. Mais quelle en est la valeur historique, et la valeur d'art? — On peut dire, d'un mot, qu'elles se mêlent l'une à l'autre. C'est qu'au lieu de mettre, comme Walter Scott, les personnages historiques au second plan, Vigny les met au premier plan; et s'il a bien vu quelques traits en effet de Louis XIII, de Richelieu, de Cinq-Mars; s'il a bien vu que Richelieu, en abattant le pouvoir de la noblesse, avait en définitive causé un préjudice à la Royauté; en insistant comme il l'a fait sur Richelieu et son œuvre, il nous a donné le droit de lui demander compte de toutes ses inexactitudes, les moindres et les plus grandes : il se présente comme un historien, et nous sommes portés ainsi à le juger comme tel, à le critiquer comme tel.

Voici, parmi les plus inoffensives, un exemple de ce genre d'inexactitudes. Dans le chapitre xx, *La Lecture*, Vigny imagine de réunir chez Marion Delorme, outre

ses courtisans ordinaires, Corneille, Molière et Milton. Ce dernier lit un fragment du *Paradis Perdu*. Corneille et Molière sont dans l'assemblée les seuls qui comprennent et admirent. Et Corneille dit à Milton :

> Écoutez-moi. Si vous voulez la gloire présente, ne l'espérez pas d'un aussi bel ouvrage. La poésie pure est sentie par bien peu d'âmes ; il faut, pour le vulgaire des hommes, qu'elle s'allie à l'intérêt presque physique du drame. J'avais été tenté de faire un poème de *Polyeucte* : mais je couperai ce sujet : j'en retrancherai les cieux, et ce ne sera qu'une tragédie.

On voit l'abus, et, si j'ose dire, la perfidie. Où finit la vérité ? Où commence le mensonge ? Milton en effet, — comme Vigny a soin de l'indiquer en note — passa à Paris en 1642, en retournant d'Italie en Angleterre. Corneille était à Paris, et Molière également : et il est fort possible que ces trois personnages se soient rencontrés chez Marion. Il est fort possible également que Corneille et Molière aient été seuls à prendre intérêt à une lecture de Milton. Mais enfin, ou Corneille a tenu le langage qu'on lui prête, ou bien, s'il ne l'a pas tenu, de quel droit le lui prête-t-on ? — L'histoire ne sert donc vraiment ici qu'à authentiquer le mensonge. Quelle est donc l'utilité d'en user ? Dès lors, le roman historique apparaît comme un genre bâtard, c'est pour lui un commencement de condamnation.

Il y a peut-être un moyen de tourner la difficulté. Il y en a même plusieurs. — Le premier consiste à reculer les événements dans le lointain, presque dans la légende : et c'est ce qu'ont fait Racine et Shakespeare, en empruntant leurs sujets au passé, mais non pas aux périodes proprement historiques. — Le second, c'est

de ne pas viser à remplacer l'historien, mais à le compléter, à dire ce qu'il ne nous dit pas, à ressaisir, pour ainsi parler, les intervalles privés dans la vie d'un Cromwell ou d'un Richelieu, à en faire la psychologie. — Enfin, en dernier lieu, on peut, comme Walter Scott, ne prendre dans l'histoire que le cadre, et les personnages secondaires.

C'est ce que fit Mérimée, en 1829, dans sa *Chronique du règne de Charles IX*, moins connue aujourd'hui pour elle-même, que pour avoir inspiré *Le Pré-aux-Clercs* et *Les Huguenots*.

Voici la déclaration que formule la *Préface* :

> Je n'aime dans l'histoire que les anecdotes, et parmi les anecdotes, je préfère celles où j'imagine trouver une peinture vraie des mœurs et des caractères à une époque donnée. Ce goût n'est pas très noble; mais, je l'avoue à ma honte, je donnerais volontiers Thucydide pour des mémoires authentiques d'Aspasie ou d'un esclave de Périclès; car les mémoires, qui sont des causeries familières de l'auteur avec son lecteur, fournissent seuls ces portraits de l'*homme* qui m'amusent et qui m'intéressent.

On voit ici reparaître à plein le caractère personnel du Romantisme; Mérimée se propose de nous représenter les choses, non telles qu'elles furent, mais telles qu'il les a senties. On y voit aussi cette affectation d'immoralité caractéristique du dandysme romantique : les « mémoires d'Aspasie » plairaient fort à Mérimée; et là-dessus il cite une anecdote gaillarde qu'il trouve dans l'Estoille....

Quant au récit lui-même, il a le double avantage de ne pas rouler sur des personnages historiques, tels que Charles IX et Coligny, et de se borner à les évoquer; et d'être placé dans un temps sensiblement plus éloigné

du nôtre que l'époque de Corneille. — Je n'insiste pas, du reste, car le véritable Mérimée est ailleurs.

Aussi bien ce double avantage, de l'invention des personnages essentiels, et de l'éloignement dans le temps, se retrouve-t-il bien plus évident encore dans *Notre-Dame de Paris* (1831). Ce n'est pas le premier roman de Hugo, puisque *Han d'Islande* et *Bug Jargal* l'ont précédé : mais nous pouvons les négliger, et considérer *Notre-Dame* comme sa première œuvre en prose.

Comme l'indique le titre, c'est la cathédrale gothique, qui est le centre de sa composition; et c'est comme à son ombre que tout le roman se développe. Il y avait là une idée ingénieuse et féconde, si les monuments de l'art et de la religion sont peut-être les plus sûrs témoins de l'esprit; si le Parthénon, le Colisée, l'Alhambra, retiennent dans leurs ruines le meilleur de la race qui les éleva.

Ce n'est pas non plus une idée médiocrement heureuse, pour mêler le romanesque à l'historique, que d'avoir rendu amoureux d'Esmeralda Phœbus de Chateaupers, un grand seigneur, Gringoire le poète, Claude Frollo, un prêtre, et Quasimodo, le monstre ou le paria, c'est-à-dire trois personnages choisis comme représentants des diverses parties de la société du temps.

Enfin il y a ici, ce qu'on ne trouve à aucun degré dans Mérimée, et ce qui est mal rendu dans Vigny, une idée assez philosophique peut-être du pouvoir de la Destinée.

Ajoutons la merveilleuse convenance du style. Et nous comprendrons que, quelques justes critiques qu'on adresse à *Notre-Dame de Paris*, ce roman subsiste encore comme une grande œuvre littéraire.

Il n'y en a pas, non plus, de plus romantique, en qui se vérifient mieux tous les caractères du Romantisme : inspiration personnelle, outrance des passions et du style, curiosité du passé, recherche du caractère et de la couleur locale.

Mais peut-être pour tout cela *Notre-Dame* sort-elle des conditions du roman. Et en effet, le moment approchait, où l'on allait renoncer au roman historique, ou du moins dégager de sa définition ce qu'il contenait en puissance et comme aspiration. En tant qu'il avait pour objet de représenter la diversité des époques, la peinture et l'histoire allaient le suppléer : Delacroix ou Delaroche, Thierry, Guizot, Michelet allaient le rendre inutile. — En tant qu'il n'avait pour objet que de satisfaire à la curiosité du vulgaire, les imitateurs de Mérimée surtout allaient le développer, et en le développant le compromettre : Alexandre Dumas allait écrire *Les Trois Mousquetaires*, et *La Dame de Montsoreau*. Non qu'on doive dédaigner ces romans : ils sont amusants, d'une grande fécondité d'invention, et ils témoignent de certaines qualités littéraires. Mais ce sont des romans industriels; on ne voit pas de raisons au choix des sujets; ils contiennent trop d'invraisemblances.

Ils n'en allaient pas moins contribuer eux aussi, pour leur part, à une dernière transformation du roman, en aidant le roman naturaliste à se dégager. Du drame, du roman historiques, il ressortait que tout sujet a sa raison d'être, et que tout détail a son prix. Le réalisme pouvait venir.

LIVRE III

LA DÉCADENCE DU ROMANTISME
(1840-1850)

CHAPITRE I

GEORGE SAND

Tandis que le succès du roman historique, entre 1825 et 1830, acheminait le Romantisme lui-même vers la véritable définition de son genre comme reproduction et imitation de la vie, une autre forme du roman se développait concurremment qui tendait au même but par des chemins différents. C'est le roman romanesque ou idéaliste, qui procédait du roman de Prévost, de *La Nouvelle Héloïse* et des romans de Mme de Staël, et dont l'œuvre de George Sand demeure le principal témoignage.

On connaît les origines et les débuts de George Sand. Arrière-petite-fille du maréchal de Saxe, petite-fille de Dupin de Francueil, Aurore Dupin était née peuple par sa mère, une modiste que Maurice Dupin avait épousée contre le gré de sa famille. Il ne faut pas oublier ce mélange de sangs différents, car George Sand a toujours retenu quelque chose de sa double origine. Élevée partie au Couvent des Dames Anglaises, partie à Nohant chez sa grand'mère, dans ce Berry qu'elle devait si amoureu-

sement décrire, elle avait dix-huit ans quand on la maria au baron du Devant, gentilhomme campagnard, grand chasseur, un peu épais, bonhomme au demeurant, que sa femme nous a dépeint sous les traits d'une vraie brute, dans le personnage du colonel Delmas, d'*Indiana*. Ce ménage dura huit ou dix ans. Puis, un beau jour, on ne sait trop pourquoi, l'accord se rompit et elle partit pour Paris, où elle tomba dans les bras de Sandeau. Se découvrant alors un talent d'écrire qu'elle ne se soupçonnait pas, elle publia *Indiana* (1831). Comme elle a vécu vieille et que sa vieillesse n'a pas manqué de dignité, que certaines gens vivent encore qui l'ont connue, on lui a pardonné bien des choses. Il est difficile pourtant de ne pas dire qu'elle a donné d'étranges exemples et que l'irrégularité de ses mœurs se reflète dans son œuvre.

Quant aux qualités que révélaient ses premiers romans, on y remarquait surtout un don naturel du style, une propriété aisée de l'expression, une limpidité, une abondance, une facilité lamartiniennes et un charme berceur, qui rappelaient également l'auteur des *Méditations* et peut-être aussi celui de *L'Astrée*.

Elle a beaucoup écrit pendant plus de quarante ans. Son œuvre peut se diviser en :

Romans lyriques : *Indiana*, *Valentine*, *Lelia*, *Jacques*, *Mauprat* (1831-36).

Romans socialistes, écrits sous la double influence de Lamennais et de Leroux, de 1837 à 1848 : *Consuelo*, *Le Meunier d'Angibault*, etc.

Romans de la vie réelle : *Jean de la Roche*, *Le Marquis de Villemer* (1852-72).

On pourrait introduire deux divisions encore :

Romans chrétiens (1836-38) : *Les sept cordes de la lyre*, *Spiridion*, etc.

Romans champêtres : *La Mare au Diable*, *La Petite Fadette*, *François le Champi* (1848-1852).

Si nous essayons de prendre de son œuvre une vue d'ensemble, il n'y a rien de plus facile et de plus net. Partie de l'expression de ses aspirations personnelles, George Sand restreint de plus en plus dans ses romans la place du *Moi* : et elle aboutit à ce qu'il y a de plus impersonnel. A cet égard, son œuvre est un document toujours curieux.

Vivra-t-elle d'une autre manière?

Pour répondre à cette question, essayons de voir les qualités qu'on y peut louer. Prenons *Valentine* (1832), et *Le Marquis de Villemer* (1860). *Valentine* est le roman de la grande dame mal mariée, amoureuse au-dessous de sa condition; *Le Marquis* est le roman inverse, celui de l'institutrice ou de la dame de compagnie amoureuse au-dessus de sa condition. Ce qu'ils ont de nouveau, ce n'est pas d'être des romans d'amour, ni de proclamer le droit divin de la passion : car les romans de Prévost et *La Nouvelle Héloïse* l'avaient proclamé depuis longtemps. Je vais plus loin, et si l'amour ainsi conçu rencontre des obstacles dans la société, il en rencontrait de même dans *Delphine* et dans *Corinne*, qui, pour être moins bien écrits, n'en étaient pas moins profonds! Peut-être les romans de George Sand ont-ils, dans l'accent, quelque chose de plus révolutionnaire, de plus révolté. — On y loue encore le sentiment de la nature. Et assurément George Sand, dans ses descriptions fraîches ou

grandioses, se révèle comme un peintre de paysage. Mais Rousseau, Bernardin, Chateaubriand, avaient décrit avant elle, souvent avec plus d'émotion, toujours avec un vocabulaire, une palette, plus riche. — Et enfin, si ses héros sont bourgeois, tout cela était fait avant elle.... Là est la raison de l'oubli relatif dans lequel elle est tombée, et dont sans doute elle ne se relèvera pas.

Mais elle n'en a pas moins exercé une importante influence. Elle a d'abord attiré l'attention de ses lecteurs sur certains problèmes dont la littérature n'avait pas encore marqué la gravité : notamment sur la question du mariage, et sur celle de la propriété. Son socialisme est rudimentaire, vague, parfois généreux. Mais ses attaques contre le mariage et la famille telle que la maintenait le Code Civil ont eu plus de portée. On s'est demandé dès lors si la Révolution avait bien produit, dans l'ordre social, tous ses résultats, parallèlement à ceux qu'elle avait produits dans l'ordre politique. Elle a idéalisé l'esprit de révolte; elle a auréolé de romanesque les appétits.

Mais par là ses romans contribuaient, en même temps, à ramener la littérature à son ancienne notion, à son ancienne mission sociale. Ils la détournaient de « l'art pour l'art », de l'individualisme. C'était, en ce sens, une influence heureuse. George Sand elle-même l'a-t-elle voulu? en a-t-elle eu vraiment conscience? On en peut douter. Elle n'a pas eu d'intention délibérée de penseur ni d'artiste.

CHAPITRE II

HONORÉ DE BALZAC

Le roman, aux mains de George Sand, après avoir débuté par n'être qu'une confession lyrique, tendait, sous l'action de sa loi intérieure, à devenir une imitation ou une reproduction de la vie. La transformation s'achève en Balzac, dans sa *Comédie humaine*.

Né à Tours, le 16 mai 1799, mort le 18 août 1850 à Paris, Balzac ne présente ni par son ascendance, ni par son éducation, ni par sa vie, rien de bien particulier. Il a vécu comme tout le monde, comme tous les hommes de son temps, tourmenté comme eux par des préoccupations d'argent, mêlé comme eux aux batailles littéraires, avide ou passionné de réclame, sans que cela le distingue beaucoup de Victor Hugo ou de George Sand. C'est donc en son œuvre qu'il faut le chercher plus que dans les diverses études et biographies qu'on a publiées sur lui.

Il apparaît d'abord comme un romantique : nul n'a eu l'imagination plus forte, on peut même dire plus extra-

vagante, quand on songe à la manière dont ses personnages font fortune, au rôle que la police joue dans ses intrigues, à la violence des passions dont sont animés certains de ses héros, très analogues à ceux de Corneille ou de Shakespeare. Autant d'ailleurs que Hugo lui-même, il a eu le goût du grandiose et de l'invraisemblable : ses personnages sont des êtres d'exception, uniques en leur espèce. Et depuis lui, dans la vie réelle, si nous avons rencontré des hommes ou des femmes qui paraissent échappés de ses romans, c'est lui qui les a façonnés, comme la race des Saint-Preux s'est multipliée après Rousseau, celle des Werther après Gœthe, celle des Indiana après George Sand. O nature, ô Myron, qui de vous deux a imité l'autre? C'est véritablement la vie qui a imité Balzac; et à ce titre il constitue un des plus mémorables exemples qu'il y ait de l'influence de la littérature sur les mœurs.

Mais ce qui est vrai, c'est que, si la conception de l'art ne diffère pas chez lui sensiblement de celle du Romantisme, l'exécution chez lui est réaliste et naturaliste, comme elle l'est chez ces Flamands dont ses pages rappellent si souvent les toiles, les Van Eyck et les Memling, les Rubens et les Jordaens. Allez seulement au Louvre, où cependant ils sont assez mal représentés, et une fois avertis, vous verrez en quoi consiste la vraie nature du génie de Balzac. Vous verrez dans ses conceptions l'invraisemblance initiale, les artifices dont il use pour suppléer à la légèreté et à l'insuffisance de l'observation. Tout cela est bien d'un romantique. Et vous verrez que l'exécution est bien d'un réaliste, d'un naturaliste, par sa minutie, par sa largeur, par l'accu-

mulation des détails, par le sentiment de la vie....

Regardons cela d'un peu plus près, et rendons-nous compte de cette exécution.

Son grand maître a été Walter Scott : et à ce propos il est bon de se rappeler l'éloge qu'il en a fait dans sa *Comédie Humaine* :

Walter Scott, ce trouveur (trouvère) moderne, imprimait une allure gigantesque à un genre de composition injustement appelé secondaire. N'est-il pas vraiment plus difficile de faire concurrence à l'État civil..., que de mettre en ordre les faits à peu près les mêmes chez toutes les nations...? Walter Scott élevait à la valeur philosophique de l'histoire le roman..., il y réunissait à la fois le drame, le dialogue, le portrait, le paysage, la description; il y faisait entrer le merveilleux et le vrai, ces éléments de l'épopée....

(*Avant-propos* de la *Comédie humaine*.)

Zola, qui n'a peut-être jamais lu Walter Scott, peut s'étonner de cet éloge; mais nous, qui savons le rôle du roman historique, nous comprenons Balzac.

Ce qu'il a surtout admiré et imité, ce sont les moyens dont Walter Scott a usé pour reconstituer les milieux, qui font les trois quarts des personnages : mobiliers et costumes, détails locaux, traits de mœurs, descriptions des lieux, généalogie des personnages. Lisez là-dessus *Eugénie Grandet*, *Les Chouans*, le *Ménage de garçon*, et rendez-vous compte, je ne dis pas de la vérité, mais du degré de vie que tous ces détails communiquent à un personnage comme le père Grandet. On a dit qu'un paysage était un état d'âme : en tout cas un mobilier ou un costume sont caractéristiques d'un personnage, comme la coquille l'est de l'animal : ils révèlent, ils trahissent; quand ils ne nous sont pas un moyen

d'atteindre au fond de son âme, ils l'expriment encore en fonction de la société de son temps.

Aussi, comme de ceux de Walter Scott, peut-on dire des romans de Balzac que ce sont des romans historiques. Les policiers de l'Empire revivent dans *Une ténébreuse affaire*; les soudards de la Restauration dans le *Ménage de garçon*; et les bourgeois de Juillet dans *César Birotteau*. Jamais représentants ou témoins historiques n'ont été peints avec une telle fidélité; et, en liant leur histoire particulière, par d'imperceptibles rappels, à celle de la société de leur temps, Balzac les a élevés à la dignité de types généraux tout à fait comparables à ceux que Fielding nous a légués de l'Angleterre du XVIIIe siècle, et Saint-Simon de la France du XVIIe siècle.

C'est ce qui lui a permis de renouveler aussi la peinture des passions générales, et de nous donner de l'amour sénile dans la *Cousine Bette*, de l'avarice dans *Eugénie Grandet*, de l'ambition dans le *Père Goriot*, du besoin de paraître dans *César Birotteau*, de l'avidité dans le *Cousin Pons*, des représentations à la vigueur desquelles sont comparables les peintures des Molière et celles de Shakespeare.

Il a fait plus, et c'est peut-être en cela qu'il est réaliste surtout : il a posé la question d'argent; et par là il s'est trouvé amené à décrire une foule de choses que ses prédécesseurs avaient éliminées comme insignifiantes ou ignobles, ce qui produisait une altération de la réalité. Avec l'argent, ce sont les moyens de le perdre, et les façons de se le procurer, qui entrent dans le roman. L'argent devient capable, à lui tout seul, de défrayer

l'intérêt. Combien de millions Grandet entassera-t-il donc? César Birotteau fera-t-il fortune? Ces questions prennent la place de l'éternelle question de l'amour. Pour conquérir une grosse fortune, il faut développer autant d'activité, d'intelligence, de vertu, que pour conquérir une femme. Mais surtout, avec combien de gens, et de quelle diversité de conditions, ne faut-il pas qu'on entre en rapports! Combien de ressorts ne faut-il pas faire jouer! Et, si on peut comparer la circulation perpétuelle de l'argent dans le corps social à celle du sang dans nos veines, les mémoires d'une pièce de cent sous deviennent ceux d'une exploration de la société tout entière. — Réalistes en ce sens, par la place qu'y occupe l'étude de la plus concrète des réalités, les romans de Balzac le sont donc encore par les conséquences qui résultent de cette étude même. Qui veut traiter de l'argent, la nécessité même du sujet exige de lui qu'il connaisse un peu la pratique de tous les métiers, de toutes les industries, le monde des affaires, de la politique; il lui faut des notaires et des banquiers, des huissiers, des avoués, des usuriers; il doit savoir quelles spéculations l'on peut faire sur les grains, et quelles sur les suifs; les ressources que la loi même offre pour la tourner, etc.

Le roman de Balzac pénètre donc par là à une profondeur où personne n'avait atteint avant lui. Le roman avant lui ne retenait que la figure des choses : Balzac lui donne comme domaine l'anatomie, la physiologie, la pathologie. Que d'ailleurs sa physiologie soit de qualité douteuse, ce n'est pas là le point : elle est de la physiologie.

Mais on peut aller plus loin encore; il faut aller plus loin, et parler de la valeur scientifique de ses romans :

La société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie?... Il a donc existé, il existera donc de tout temps des espèces sociales comme il y a des espèces zoologiques....

(*Avant-propos* de la *Comédie humaine.*)

Son observation est minutieuse et totale, objective et désintéressée, physiologique et pathologique. Et c'est ce qui peut, en quelque manière, sauver ses romans du reproche d'immoralité : ils sont immoraux comme l'expérience peut l'être ou le paraître. Il s'est efforcé de classer les individus selon les diversités imprimées en eux par leur milieu. C'est également ce que voulait faire Sainte-Beuve, lorsqu'il distinguait les écrivains en « familles » d'esprits.

On lui a fait d'autres reproches : on a critiqué son style, et sa conception même de la vie. Il ne faut pas attribuer grande importance au premier. Évidemment le style de Balzac est souvent improvisé, emphatique, impropre. Mais à peine s'en aperçoit-on. Il est vivant; or la vie n'est pas toujours belle; elle dérange les lignes; elle participe souvent de la vulgarité de ceux qu'elle met en scène; et cette vulgarité se communique au style de l'auteur. Par cela même donc que Balzac a eu l'ambition de peindre non une vie choisie, épurée, atténuée, mais la vie, son style n'est pas classique.

Contre le second reproche Balzac a protesté. Mais sa protestation s'accorde assez mal avec ses *Contes drolatiques*; avec cette fièvre d'inspiration, d'exaltation continue, qui ôte à son art la sérénité; avec son tempérament éminemment sensuel. Ajoutons ceci, que l'on trouve chez Balzac une intensification trop complète

dans la manière de traiter l'homme en animal. Son naturalisme est trop peu corrigé par la sympathie : les personnages qu'il semble aimer, sur lesquels il semble s'attendrir, sont trop peu nombreux. En général, il manie tous ses sujets comme des sujets de laboratoire; ses analyses, ses dissections, en font évanouir le charme; il manque enfin de délicatesse, de naïveté.

Notons enfin un dernier défaut : le charlatanisme; et n'est ce qui ne permet pas de le mettre au rang des Shakespeare et des Molière. Il surfait l'intérêt de ses personcages; il se décerne à lui-même des brevets de supériorité. il a l'air d'en savoir beaucoup plus qu'il n'en sait....

Mais ces défauts paraissent bien peu importants, auprès des mérites de Balzac; auprès de ce don extraordinaire, de ce sens de la vie, par lequel il fait, comme il l'a dit, « concurrence à l'État-Civil », animant ses Crevel, ses Birotteau, ses Goriot, et en général ses imbéciles, ses maniaques, ses passionnés, ses monstres, d'une force vitale incomparable; auprès de sa peinture de la vie de son temps, si complète; auprès enfin de la formule qu'il a donnée à la notion du roman : il a vraiment fixé le genre; et ses successeurs, les Feuillet, les Zola, les Bourget, n'auront aucune qualité dont le germe ne soit en lui; il en a épuisé les formes : historique, personnelle, psychologique, sociologique, judiciaire; il en a défini les conditions : une aventure de la vie commune, tendant à l'établissement d'une vérité humaine, par la représentation des mœurs; la liaison d'une monographie à un ensemble; la subordination de l'artiste à son objet.

CHAPITRE III

STENDHAL

Né en 1783, mort en 1842, l'œuvre de Stendhal était presque complète quand Balzac et George Sand écrivaient. Mais son action a été postérieure : son opposition au Romantisme n'a été efficace qu'après l'épanouissement du Romantisme.

Sa personne est assez singulière : il n'est pas homme de lettres de profession. Sa famille était de bonne bourgeoisie. De bonne heure il perdit sa mère, et dès lors se développa entre lui et son père une hostilité, puis une haine violente, acharnée. Il se prépare à l'École Polytechnique, et il échoue au concours. La famille Daru était alliée à la sienne. Les Daru, déjà influents, chargés de l'intendance dans les armées d'Italie, l'emmènent en Italie. Il s'engage au 6e Dragons, est lieutenant en 1801, et en cette qualité tient garnison à Milan durant trois ans. Puis il donne sa démission, revient à Grenoble, s'amourache d'une actrice, entre dans une maison de commerce; et, grâce aux Daru encore, devient commissaire-adjoint dans le service de l'Intendance. Il fait en

cette qualité les campagnes d'Iéna, de Friedland, de Wagram, et la campagne de Russie. En 1814, il va s'établir à Milan, jusqu'en 1817.

Telle est la première partie de sa vie : elle est, on le voit, assez extraordinaire, assez accidentée. Sa formation n'est pas moins étrange. Très sensuel, il est séduit par l'Italie. Intellectuellement, il est et restera le fils du XVIII[e] siècle. Il ne subit en aucune manière l'influence de Chateaubriand ni de M[me] de Staël : mais il subit celle d'Helvetius, celle de Marivaux, celle de Destutt de Tracy. Ajoutez à ces traits une fureur anticléricale analogue à celle de P.-L. Courier ou de Béranger; et enfin de grandes prétentions à tout : à l'élégance, à l'esprit, à la hardiesse, à l'originalité. A côté de ses prétentions à paraître homme du monde accompli, il affecte le mépris des conventions et des préjugés mondains ; il est cynique ; et il est mystificateur.

Tous ces traits se trouvent dans son livre *De l'Amour* (1822), dont on connaît aujourd'hui un passage à peine, sur la « cristallisation ». Stendhal y expose, très pédantesquement, qu'on prête à ce qu'on aime des qualités qui ne sont pas en lui; et qu'on y aime surtout ce qu'on y met soi-même. Il y affecte volontiers la profondeur, et il y donne dans l'impiété facile, ou même dans le cynisme. Ce livre est un fouillis. On y aperçoit cependant deux indications intéressantes. D'abord une nouveauté d'autant plus frappante qu'elle est en opposition avec le Romantisme : le livre est un essai psychologique destiné à discerner et à marquer les nuances de l'amour. Or l'amour romantique ne comportait guère de nuances, ni de diversité. Les héros de Hugo, de Dumas, de George

Sand, aiment tous de la même façon ; et leur passion est identique, dans son développement, son expression, sa fin. C'est un coup de foudre au début, ce sont de grands éclats ensuite, et c'est enfin, après l'immanquable trahison, le suicide ou le meurtre. Les valets aiment comme leurs maîtres, et s'expriment comme eux lorsqu'ils aiment. Les distinctions et les nuances selon Marivaux et Racine étaient bien oubliées! — Stendhal s'est rendu compte que, sous le nom d'amour, on enveloppait des sentiments infiniment nombreux et divers. Il revient ainsi à la tradition de justesse et de finesse de l'âge classique. — En outre, ses voyages l'avaient mis à même d'observer la diversité que mettent dans l'amour les différences ethniques.

Enfin, certaines de ses observations sont ingénieuses, spirituelles, voisines même parfois de la profondeur, et elles l'apparentent à Chamfort et à Rivarol. — D'ailleurs il n'y a pas dans son livre le moindre sentiment de l'art : ni composition, ni style.

On est assez étonné dans ces conditions qu'il ait un moment tourné au Romantisme, en écrivant son *Racine et Shakespeare*. Sa définition du Romantisme, nous l'avons vu, est bien incomplète ; elle est même dangereuse à la cause qu'elle prétend servir ; car en présentant comme romantique ce qui plaît à une époque donnée, et à elle seule, elle semble indiquer que le Romantisme est indifférent à l'éternelle beauté. Il ne séjourne pas longtemps, d'ailleurs, dans la nouvelle école, qui lui parut bien vite trop catholique et trop mystique : son anticléricalisme augmente. Il appelle bientôt Vigny un « niais solennel », et Hugo un « énergumène ».

En 1831, il publie son roman : *Le Rouge et le Noir*. On a disputé sur le sens de ce titre : signifierait-il que Stendhal croit que les jeux du hasard gouvernent les événements du monde? Mais non : car son roman n'est qu'une glorification de la volonté. — Marque-t-il une opposition entre l'idée révolutionnaire et l'idée cléricale? Peut-être. — Le sujet a été fourni à l'auteur par un procès qui émut le Dauphiné en 1828 : un séminariste, épris d'une dame, et jaloux, avait voulu la tuer en pleine église; il l'avait blessée; et il avait été condamné à mort et exécuté.

Analysons le livre de plus près. Il comporte trois tableaux : Verrière; le séminaire de Grenoble; le milieu ultra-royaliste de Paris; — trois personnages principaux : Julien Sorel, Mme de Rénal, Mlle de La Mole. Mme de Rénal est de ces trois personnages le plus intéressant : mariée sans amour, elle a vécu quelques années dans la somnolence de sa petite ville, lorsque l'apparition de l'amour vient bouleverser sa vie; Mlle de La Mole est moins vivante et moins originale. Très froide, très belle, très courtisée, très caustique, elle va choisir pour amant le secrétaire de son père, qui ne se recommande à elle que par son mépris plébéien pour les gens qu'il sert. Julien Sorel est un jeune homme parti du dernier échelon de la société, dégrossi par l'éducation, et fasciné par le personnage déjà légendaire de Napoléon : il cultive en lui-même la volonté, pour devenir son propre maître et le maître des autres.

On distingue dans ce roman trois théories : sur la religion, sur l'aristocratie et la démocratie, sur l'homme. Stendhal affirme que toute religion déprime et débilite

les esprits et les volontés; que les résultats sociaux de l'œuvre révolutionnaire commencent à peine à se faire sentir, à l'époque où il écrit, et qu'ils éclateront de plus en plus, sous la forme d'un conflit entre l'aristocratie de la richesse ou du nom, et les plébéiens ambitieux et bien armés pour la lutte; enfin, ce que Stendhal admire dans l'homme, c'est la force aveugle, brutale, de la passion et de l'instinct.

Ces nouveautés étonnèrent les contemporains, sans les satisfaire. D'autant plus que la valeur littéraire du roman était bien médiocre. L'intrigue est mélodramatique et haineuse; tout y est « truqué » ; Stendhal observe finement les détails; il est peu capable de créer un ensemble, d'enchaîner un récit. La passion anticléricale et plébéienne y est choquante. Son intérêt est surtout historique, documentaire. Ce roman, et le personnage de Julien Sorel, peignent avec précision toute une classe d'hommes, sous la Restauration, qui, craignant un arrêt ou un échec de la Révolution, souffrant de leur déclassement, se mirent à haïr durement la noblesse et le clergé.

C'est la même théorie dangereuse de l'énergie à outrance, la même apologie des passions fortes, c'est-à-dire du plaisir sans restriction, que Stendhal soutient dans ses nouvelles, telles que *La Duchesse de Palliano*. Il met pourtant une sourdine à son enthousiasme dans *La Chartreuse de Parme* (1839), où il semble avoir voulu peindre des passions moyennes. Il y décrit avec beaucoup de vie les mœurs des petites cours italiennes. Ses personnages sont-ils vraiment italiens? Peu importe, au fond. — C'est un livre composé, qui a en outre, comme l'a vu Balzac, le mérite d'appartenir à la littérature d'idées.

Ce devait être son dernier ouvrage. Il mourut à Paris, en 1842. Et sa mort passa inaperçue. Ses ouvrages d'ailleurs n'avaient pas fait grand bruit.

C'était un talent fragmentaire, à vues parfois profondes, au regard aigu et pénétrant, mais sans vigueur de synthèse, sans faculté de composition et d'unification. Si l'on ajoute à cela l'affectation incessante de supériorité à l'égard de son lecteur, et si l'on se rappelle qu'en fait ce théoricien farouche de l'énergie n'eut jamais qu'une vie terne; que cet admirateur de Napoléon passa de la cavalerie à l'intendance; que cet indépendant sollicita du gouvernement royal un consulat à Civita-Vecchia; on verra entre sa vie et son œuvre une contradiction révélatrice : il n'a pas su composer ses ouvrages, de même qu'il n'a pas su mettre en harmonie ses idées, ses sentiments, et sa vie.

Et puis, il écrit mal. Il a une théorie suivant laquelle le bon style est uniquement l'art de se faire entendre. Et lorsqu'il voulait s'entraîner à écrire, il lisait quelques pages du *Code civil.*

Tous ces défauts ne l'ont pas empêché d'exercer dans la suite une assez forte influence. D'abord, disciple des Prévost, des Marivaux, des Duclos, il a rétabli la psychologie dans ses droits. Les Romantiques ne nous ont appris quelque chose sur l'homme qu'à leur insu, pourrait-on dire. Stendhal est venu nous enseigner qu'il en est des âmes comme des visages, qui, avec les mêmes éléments, ne sont jamais identiques, ont toujours quelque chose d'individuel.

Il s'est avisé aussi que l'impression de la vie était donnée dans un roman non par l'accumulation des

détails, mais par des détails choisis, par de petits faits caractéristiques. C'est de cette innovation que Taine lui a su le plus de gré.

On a parfois exagéré son originalité : il a retrouvé, en somme, plus qu'il n'a trouvé. Il a renoué avec le XVIII[e] siècle, par-dessus le Romantisme.

CHAPITRE IV

PROSPER MÉRIMÉE

Passer de Stendhal à Mérimée, ce n'est presque changer ni de terrain, ni de ciel même, si l'Espagne étant pour le second ce que l'Italie avait été pour le premier, l'auteur de *Colomba* est vraiment l'élève et non pas certes la doublure de Beyle; mais c'est un esprit de la même famille, plus artiste à la vérité, beaucoup plus instruit, mieux élevé surtout; d'ailleurs dilettante, ironique, cynique comme lui.

Sa vie n'offre rien de très intéressant ni de très particulier. Il naît en 1803; il publie en 1825 son *Théâtre de Clara Gazul*; en 1827 *La Guzla*, en 1829 sa *Chronique du règne de Charles IX*.

Les deux premiers de ces ouvrages sont deux mystifications : Mérimée aimera toujours à se moquer du monde, et au besoin de lui-même. *La Guzla* fit grand tapage, sans présenter le moindre intérêt : c'est un recueil de chants illyriens inventés par Mérimée, afin de se procurer l'argent nécessaire pour un voyage en Illyrie. Le *Théâtre* était attribué par Mérimée à une

comédienne espagnole imaginaire, Clara Gazul, et présenté comme une traduction. Il y a dans ce *Théâtre* infiniment d'esprit, des caractères heureux, et une certaine saveur espagnole. On dirait Calderon Lope de Vega traduit par Stendhal.

Quant au reste de l'œuvre de Mérimée, il se répartit entre ses *Études historiques* et ses *Nouvelles* : les premières sont des récits corrects, mais ennuyeux. On n'a jamais mieux conté sans doute ; mais jamais on n'a conté plus froidement, d'un air plus détaché de son sujet, ni qui déclarât plus ouvertement, qu'à défaut de Don Pèdre ou de la Conjuration de Catilina, on eût conté je ne sais quoi : Tamerlan ou Aureng-zeb. Pour les nouvelles, il y en a de deux sortes : celles qui touchent à la vie moderne ou mondaine, comme *La Double Méprise*, *Arsène Guillot*, *Le Vase Étrusque*; et d'exotiques, comme *Mateo Falcone*, *Colomba*, *Carmen*, *Tamango*; à quoi l'on pourrait ajouter les fantastiques, comme *La Vénus d'Ille*.

Mérimée manquait d'invention, et on s'en aperçoit quand on le compare avec Balzac ou avec George Sand. Ses femmes surtout se ressemblent presque toutes, coquettes, félines, hardies, perverses, énigmatiques, en état de défiance ou d'hostilité contre l'homme. On a beaucoup vanté *La Double Méprise* et *Arsène Guillot* : et ce sont deux histoires qu'on peut lire; mais depuis, dans le même genre, moderne, libre et hardi, on a fait beaucoup mieux, et plus vrai. Il faut sans doute attribuer le succès qu'on leur fit en leur temps à la hardiesse de la donnée : le roman avait mis peu de courtisanes en scène. *La Double Méprise* et *Arsène Guillot* ont cependant eu leur part d'influence, et elles ont contribué à dégager du

Romantisme sa tendance à l'imitation de la réalité.

Ce qu'on en a plus encore vanté, c'en est la concision. Et c'est un point sur lequel il faut s'entendre. Car, si la longueur est un défaut en soi, la concision n'est pas toujours un mérite, et il se peut qu'elle soit signe de pauvreté. C'est la nature des sujets qui détermine le développement à leur donner; c'est la quantité de vérité générale ou d'intérêt humain qu'ils contiennent; et c'est même un des secrets de l'art, que de trouver la juste proportion du développement.

Or les nouvelles mondaines de Mérimée manquent de cet intérêt général. Prenez *Le Vase Étrusque* : un jeune homme a une maîtresse; il croit qu'avant de lui appartenir elle a été celle d'un imbécile ; exaspéré par cette idée, il provoque un de ses meilleurs amis, et dans la nuit même qui précède le duel il apprend qu'il se trompait. Aventure vulgaire, personnages quelconques, milieu banal ; peu importerait si Mérimée y avait mis ou vu un intérêt plus vaste, plus élevé ! Mais non.

Cependant, quand on ne peut pas enrichir la banalité d'une vérité nouvelle, ce qui est peut-être le grand art, que reste-t-il à faire? Il reste à en sortir ; et si d'ailleurs on a le goût de Mérimée pour la réalité, il reste à chercher l'originalité où elle est : dans les histoires de sang, et dans les milieux peu connus. C'est ce qu'il a fait, et c'est ce qui assure la durée de ses nouvelles exotiques : *Carmen* et *Colomba*. On connaît *Carmen*, et la musique de Bizet l'a popularisée. Quant à *Colomba*, c'est vraiment un pur chef-d'œuvre, analogue à *Manon Lescaut*. Le milieu corse, avec ce qu'il a de fruste et

d'intact, le point d'honneur de Colomba, primitif, farouche, extérieur, le contraste de son frère avec elle, tout cela est peint de main de maître. Et je n'y trouve à reprendre que le caractère de bandits d'opéra-comique et de redresseurs de torts qu'il a donné aux habitués du maquis.

Au total, dans l'œuvre de Mérimée, il n'y a de romantique que le choix du sujet, et l'ironie perpétuelle qui permet à l'auteur d'affirmer qu'il est seul à ne pas être dupe des émotions qu'il nous donne; sauf ces deux points, tout le reste est naturaliste, paysages et personnages sont peints pour eux-mêmes.

Nous arrivons ainsi à un homme dont la vie et l'œuvre s'étend à la fois sur les trois périodes : période romantique, époque de transition, période réaliste : Sainte-Beuve.

CHAPITRE V

LA CRITIQUE : C.-A. SAINTE-BEUVE

Nous avons vu les progrès que, sous l'influence de Mme de Staël, de Chateaubriand, de Villemain, la critique avait accomplis, et comment, pour les résumer, d'une rhétorique elle s'était changée en une histoire des rapports de la littérature et de la société. Le Romantisme, tel que nous l'avons défini, faillit interrompre ce développement. De quelle critique en effet pouvait-il être question dans une école dont le premier article était l'affirmation du droit de l'individu? Tels que nous sommes nous nous montrons, disaient les romantiques; nos singularités ou nos bizarreries sont signe de sincérité; et pas plus en littérature qu'en art ou qu'en politique il n'y a de règles, mais des individualités seulement dont aucune n'a le droit de juger les autres, puisqu'à vrai dire elle n'est une individualité qu'en tant qu'elle échappe à la règle commune.

Seulement, comme le public de 1825 n'était pas en état de comprendre ces subtilités, comme il persistait à croire qu'il avait le droit de juger ceux qui demandaient

son admiration, et, comme il les jugeait sur des principes plus anciens que leur esthétique, il fallait lui expliquer cette esthétique nouvelle, et ce fut l'œuvre de Sainte-Beuve.

Né à Boulogne en 1804, élevé au collège Bourbon, aujourd'hui lycée Condorcet, il avait commencé par faire ses études de médecine, quand son ancien maître, Dubois, ayant fondé le journal *Le Globe*, le choisit pour être un des principaux collaborateurs. C'est là qu'il publia, de 1824 à 1827, ses articles recueillis plus tard dans les *Premiers Lundis*, qui n'ont pas une très grande importance : la critique n'est alors pour Sainte-Beuve qu'une besogne : ses ambitions étaient ailleurs. Mais en 1826, l'Académie Française ayant mis au concours un *Discours sur l'Histoire de la Langue et de la Littérature françaises depuis le commencement du XVIe siècle jusqu'en 1610*, et lui-même ayant fait, à quelque temps de là, la connaissance de Victor Hugo, il lui parut qu'il serait ingénieux de rattacher le Romantisme à Ronsard et à la Pléiade : et tel fut l'objet des deux volumes qu'il publia en 1828.

Nous avons vu, en parlant des débuts du Romantisme, quelle avait été l'opportunité, l'utilité, l'influence même de ce manifeste. Bornons-nous donc à constater ici, qu'à cette époque de l'histoire du Romantisme, espérant sans doute encore demeurer le maître ou le guide de V. Hugo, Sainte-Beuve approuvait et louait tout du nouveau mouvement littéraire, sans aucune restriction.

C'est ce qu'on peut appeler la première époque de Sainte-Beuve. Pour soutenir les conclusions de son *Tableau*, il écrit ses *Portraits littéraires*, où il attaque

les classiques : Boileau, Racine, Jean-Baptiste Rousseau, Delille, d'ailleurs avec une modération relative; et ses *Portraits contemporains*, où il se faisait le cornac de tous les novateurs : Lamartine, V. Hugo, George Sand. Et à cet égard, on peut dire qu'il reprenait le rôle de Boileau, qui attaquait Chapelain et Scudéry au profit de Racine et de Molière.

Il y avait déjà toutefois une différence, plusieurs différences, qui tenaient elles-mêmes à celles du temps et des personnes. Ce que Sainte-Beuve essayait de rétablir en poésie, c'était ce que Boileau en avait expulsé, l'élément sensible et individuel, le droit pour Joseph Delorme de parler de lui-même. Ce qu'il proclamait en critique, c'était la supériorité de l'émotion sur les principes, de l'impression sur l'art, du sentiment sur la forme. Et enfin, étant Joseph Delorme, il essayait déjà d'appliquer à l'interprétation des œuvres, la subtilité d'analyse psychologique et physiologique qu'il s'était à lui-même appliquée. C'est le commencement de ce qu'on a appelé depuis la critique biographique. Elle offre de grands avantages mêlés à quelques inconvénients pour le critique. Elle ne le dispense pas de juger, mais elle lui permet de se dérober, et de se contredire; laissant les grandes questions passer au second plan, elle lui fait comme un devoir du dilettantisme : elle lui permet, expliquant tout, de tout justifier, de tout admirer. Et Sainte-Beuve a usé largement de ce droit. Il a usé aussi de celui de traverser un peu tous les milieux, d'être condillacien avec Daunou, saint-simonien avec P. Leroux, catholique avec Lamennais, républicain avec A. Carrel, protestant avec Vinet, etc. C'est ce qu'il a quelque part

appelé « se rompre à toutes les métamorphoses ». Pour les auteurs ce genre de critique n'offre pas moins d'avantages. En effet, avec un peu d'habileté, on attire à leur personne tous ceux qu'écarteraient leurs œuvres. Il est vrai qu'en revanche on peut leur être tout à fait desagréable, comme Sainte-Beuve l'a été pour Balzac.

Enfin, pour le public, cette façon d'entendre la critique élargit son horizon trop étroit : elle le fait entrer dans d'autres sentiments que les siens; elle lui apprend comment on y est arrivé, par quelles expériences; elle le met en garde à la fois contre le pharisaïsme, la superstition de l'immobilité, la confiance dans son goût. Mais surtout elle donne à la critique une allure plus libre, et plus vivante. Elle rapproche de nous les grands hommes, en nous les montrant en déshabillé; elle permet, sinon d'approfondir, du moins d'effleurer une foule de questions, qui avaient été étrangères à La Harpe et à Boileau.

Et c'est ce qui plut dans les premiers essais de Sainte-Beuve. En effet, il n'y avait point d'exemple d'une manière si libre, si dégagée, si anecdotique, et par suite si vivante; Villemain même, nous l'avons dit, n'avait pas poussé aussi loin l'enquête : il s'en était tenu aux surfaces.

Mais l'on voit aussi l'inconvénient. Cette critique établit une corrélation qui n'existe pas entre l'œuvre et l'homme, dans certains cas fort remarquables, comme ceux de Rabelais, de Corneille, de Bossuet. Elle engage le critique dans une voie souvent dangereuse : elle lui fait perdre l'œuvre de vue, pour ne considérer que l'homme : et elle donne aux questions de famille, de

femmes, de conduite, une importance qu'elles n'ont pas. Elle détourne son attention des grandes œuvres vers les œuvres amusantes : des *Sermons* de Bourdaloue vers les *Contes* de La Fontaine, et, chez Voltaire, du *Siècle de Louis XIV* vers *Candide* et *Zadig*. Elle lui fait préférer l'étude des écrivains secondaires à celle des écrivains de premier ordre. Et ce sont en effet les écrivains secondaires que Sainte-Beuve a le mieux traités, la vie des autres étant plus connue, moins agitée en tant que publique et renfermée dans leur œuvre, s'il est vrai que personne n'a su joindre ensemble la vie mondaine et la vie de travail.

Entraîné par l'attrait de la curiosité, de la polémique, par les rancunes aussi, Sainte-Beuve n'a pas vu d'abord les dangers de sa méthode, ou plutôt de son instinct, et de son moyen d'invention. C'est qu'il se croyait encore autre chose qu'un critique : un poète, un romancier. Mais quand il eut dû renoncer à être Lamartine ou Hugo, George Sand ou Balzac, quand il eut comme épuisé le cercle des expériences, quand sa critique biographique l'eut brouillé avec Hugo, Balzac, Lamennais, George Sand, tout comme s'il eût fait la critique à l'ancienne mode; quand enfin, selon son expression, ayant assez fait l'avocat, il voulut faire le juge, il sentit le besoin de se faire des principes, ou plutôt de rapporter les innovations qu'il avait essayées à une espèce de centre, et de donner à ses jugements un code qui les réglât eux-mêmes. C'est ce qu'il fit dans ses derniers *Portraits contemporains*, dans ses derniers *Portraits littéraires*, et dans son *Port-Royal*. Ses *Portraits contemporains* nous donnent, sous la forme des *Vérités sur*

la situation en Littérature, des renseignements précis à cet égard. Il la déplorait, cette situation, telle qu'il la voyait en 1843, marquée par la fatuité, l'industrialisme, l'absence de critique :

On a beaucoup parlé d'art dans ces derniers temps... et pourtant l'époque elle-même, malgré l'éclat de ses débuts, ne paraît pas destinée à prendre rang dans ces grands moments et *siècles*, comme on les appelle, qui comptent entre tous.... Elle se disperse, elle court toutes les voies.... Ces talents eux-mêmes qui l'honorent, arrivés à une certaine élévation, subissent chacun cette espèce de vent de dispersion qui circule....

On trouverait à ce fait incontestable bien des causes; mais une des principales est assurément dans la manière dont on s'est accoutumé, durant la marche rapide, à se passer presque absolument des horizons de l'Antiquité....

Son *Port-Royal* (1840-1860), est un des beaux livres du XIXe siècle, un de ces livres qu'on ne saurait trop relire, et dans lequel à chaque fois l'on découvre des qualités nouvelles, et des aspects inconnus. Il vaut pour le moins les *Origines du Christianisme* et l'*Histoire de la Littérature anglaise*, avec quelque chose de moins érudit que le premier, et de plus exact que le second. Sainte-Beuve s'y est mis tout entier, avec sa manière discursive imitée de celle de Bayle, avec sa pénétration d'analyse, avec sa faculté de renouveler en lui-même des états d'âme évanouis, avec sa curiosité et j'ajoute avec le charme de son style. Sans doute le livre est un peu touffu, et il y est question de trop de choses, les notes y sont trop nombreuses et la pensée trop fuyante; la composition en est trop libre, pas assez serrée : voyez comment il rattache Corneille ou Molière à Port-Royal : le premier pour n'en avoir pas été, le second pour avoir laïcisé la polémique des *Provinciales*;

voyez sa façon de passer de *Polyeucte* à *Saint-Genest*, et, pour parler de Pascal, sa façon de parler de Montaigne : tout cela est un peu artificiel. Je ne le crois pas non plus toujours dans la note juste, ni sur Port-Royal commençant, ni sur Port-Royal finissant. Mais ce sont là des défauts légers, en comparaison de l'intérêt dramatique, ou romanesque même, dont Sainte-Beuve a su animer son livre ; de la richesse de vues, de la souplesse de talent, de la sagacité de flair dont il y a fait preuve, de l'aisance avec laquelle il a touché quelques-unes des plus hautes questions, de l'intérêt de l'idée générale qui ne relie pas les parties du livre, mais qui court au travers d'elles, et qui reparaît à tous les tournants du sujet. A un autre égard, il y a trouvé, avec le renouvellement de sa propre critique, le principe ou le fondement d'une critique vraiment nouvelle.

Il rapportait en effet trois choses du fond de son couvent : d'abord, la conviction qu'il y a autre chose en histoire que les impressions que nous en recevons : des faits certains, des dates certaines, des conclusions certaines. Puis, qu'il y a non seulement des familles d'esprits, mais une hiérarchie des familles d'esprits. Enfin, que l'établissement de cette hiérarchie est l'œuvre propre de la critique.

Son *Chateaubriand et son groupe littéraire*, qui fut d'abord une série de leçons prononcées à Liége en 1848, est encore un essai du même genre, d'autant plus intéressant qu'il s'agit d'un contemporain et non plus d'un monde évanoui. Sainte-Beuve y a mêlé bien des rancunes et bien des petitesses. Ancien protégé, client même de Chateaubriand et de l'Abbaye-aux-Bois, un

ennemi intime, un domestique congédié ne se serait pas, en plus d'une rencontre, autrement exprimé que lui. Et l'on comprend le mot de Victor Cousin, déclarant que ce qui distinguait Sainte-Beuve de Mérimée, c'est que « Sainte-Beuve n'est pas gentilhomme ». Ce qui n'est pas non plus d'un gentilhomme, c'est la façon dont il parle des amours de Chateaubriand. Evidemment, il prend un plaisir de grimaud malheureux en amours à dévoiler l'égoïsme et les cruautés de Chateaubriand. Mais ce n'en est pas moins une belle application de sa méthode.

On remarquera en outre dans ce livre la place tenue par les rapprochements, les comparaisons, les classifications. Il y a là un effort heureux pour différencier les Rousseau, les Bernardin, les Chateaubriand. Enfin j'ajoute qu'on doit relever la fermeté, la netteté, l'absolu des jugements littéraires formulés au cours de ces volumes. Dans les cadres de l'ancienne critique, Sainte-Beuve avait fait entrer toutes les acquisitions du siècle, et il avait orienté la critique nouvelle dans la direction de l'histoire naturelle.

CHAPITRE VI

LES CRITIQUES SECONDAIRES : J. JANIN, PHILARÈTE CHASLES, SAINT-MARC GIRARDIN, G. PLANCHE, D. NISARD

Jules Janin eut une immense réputation de son temps, et même quelque vingt-cinq après sa mort. Il débuta, en pleine effervescence romantique, par des romans d'une imagination extravagante et cynique, tels que *L'Ane mort* et *La Femme guillotinée*. Puis il entre au *Journal des Débats*, en se modérant un peu, mais en restant cependant très fantaisiste et très personnel : il part de cette idée que, ce qu'il y a de plus attrayant dans son feuilleton, ce n'est pas l'œuvre dont il parle, c'est lui-même.

Il reste peu de traces de son influence. Toutefois, il a contribué à remettre en lumière et en honneur Diderot, cynique, débraillé, fantasque comme lui, et Marivaux : mais le Marivaux du *Paysan parvenu* plutôt que celui des *Comédies*.

Philarète Chasles fut lui aussi un esprit curieux, avide de sensations rares; il connaissait à fond la plupart des langues de l'Europe : c'est un continuateur de Mme de

Staël, car il se fait l'intermédiaire des littératures étrangères auprès de la littérature française. Guide très sûr pour les littératures anglaise et italienne, il offre moins de sécurité en ce qui concerne les littératures espagnole et allemande. Sa critique est romantique, personnelle comme celle de J. Janin, tout entière à l'impression individuelle, qu'il juge infaillible.

Son œuvre se prolonge vers les littératures scandinave et russe par celle de Xavier Marmier.

Saint-Marc Girardin débuta en 1822, en même temps que Patin, par un *Eloge de Lesage*. Son œuvre principale est son *Cours de Littérature dramatique*, professé de 1842 à 1843 avec une intention polémique et didactique, littéraire et morale à la fois. Il y examine comment, dans toutes les littératures à lui connues, ont été traitées les passions humaines, pour montrer que partout elles l'ont été avec plus de profondeur et de justesse que dans le Romantisme. Il veut prouver en outre et en même temps, que l'idéal présenté par le Romantisme dans ses héros dramatiques, les Ruy Blas, les Hernani, les Antony, était dangereux pour la morale.

Malheureusement l'exécution de ce dessein est peu habile. L'ensemble manque d'ordonnance; des dissertations morales s'y viennent mêler, qui parfois manquent d'élévation et de profondeur. C'est de la morale « bourgeoise ». Saint-Marc Girardin, député, conseiller d'État, professeur à la Sorbonne, a laissé à son œuvre un certain aspect de contentement, de satisfaction parfois prudhommesque. Visiblement, il est content de lui-même, et content de l'époque où il vit.

Cette gaucherie, cette naïveté, ce caractère superficiel

n'enlève rien à la valeur de la thèse, qui est réelle. Saint-Marc Girardin a eu le très grand mérite de marquer, qu'en dépit des différences, — tant exagérées sous prétexte de couleur locale — qui distinguent les peuples divers et les générations successives, l'âme humaine est une.

Gustave Planche est encore moins sympathique que Saint-Marc Girardin. D'abord il avait essayé de prendre la direction du mouvement romantique. N'ayant pas réussi, en 1835 il change de camp, au moment où le drame romantique échoue sans espoir. Dès lors c'est un partisan acharné du Classicisme, sans l'être toutefois de la tradition. Il ignore la littérature classique, connaît un peu la littérature anglaise, et assez à fond la littérature dramatique. Sa critique reste superficielle ; et elle est trop aigrie par la haine, pour qu'on puisse la lire avec grand profit.

Désiré Nisard, écrivain politique aux *Débats* avant d'être critique littéraire, ne se tourna qu'en 1834 du côté de la littérature polémique, avec ses *Poètes latins de la Dédicace*. Le livre est agréable, mais sans grande valeur : c'est avant tout un pamphlet contre le Romantisme.

Son *Histoire de la Littérature française* est plus connue, et mérite sa réputation. C'est un beau livre. Toutefois l'on peut dire que la critique y est à la fois très dogmatique et très personnelle. Nisard s'est défini à lui-même l'esprit français comme épris d'ordre, de raison, de logique, peu imaginatif, peu sensible. Et c'est d'après cette définition, qu'il juge les œuvres de notre littérature. De là l'air abstrait de son œuvre, la

rareté des renseignements biographiques et chronologiques, dans ces pages oratoires. Cela n'infirme pas la valeur, la finesse, la vigueur de beaucoup de ses jugements. Peu de critiques ont parlé du XVIIe siècle avec autant de justesse, et de véritable intelligence. Il a manqué à Nisard le sens historique, et une culture philosophique de quelque étendue. Son influence a été grande et utile. Il a rétabli le pouvoir et l'intérêt de la tradition, de la solidarité entre les générations littéraires.

CHAPITRE VII

L'HISTOIRE : THIERS, MICHELET, GUIZOT

Le drame, le roman, la critique même, sont des genres exclusivement littéraires, qui n'ont de raison d'être que dans leur perfection, comme la peinture et la musique. Il en est autrement de l'histoire, qui a une valeur en dehors et indépendamment de la manière dont elle est écrite, et du talent de l'historien : qu'il soit Grégoire de Tours ou qu'il soit Thucydide, il importe peu ; indépendamment de ce que la matière comportera d'intérêt dramatique ou romanesque, en elle-même donc et pour elle-même, elle est, elle existe, elle continue d'avoir sa justification, sa raison, son terme ou sa fin, dans son utilité.

Mais une conséquence en résulte aussitôt : c'est que jamais elle ne peut être conçue comme absolument subjective. On peut admettre que dans *Ruy Blas* ou dans *Hernani*, dans *Valentine* ou dans *Mauprat*, dans les *Portraits* ou les *Lundis*, ce qu'il y a de plus intéressant, c'est Hugo, George Sand, Sainte-Beuve : je n'en crois rien, mais on peut le soutenir, on l'a soutenu, et J. Janin

le disait formellement. Mais en histoire, c'est tout autre chose ; et aucune étude au monde ne comporte, je ne dis pas plus de certitude, mais plus d'objectivité. Nous pouvons effectivement douter de tout : de la nécessité des lois mathématiques, des lois de la raison commune ; nous pouvons douter des révélations de nos sens. Mais nous ne pouvons pas douter que Napoléon ait été vainqueur à Austerlitz, et vaincu à Waterloo.

Il était donc inévitable, qu'après s'être inspirée des principes du Romantisme, et après avoirs appris de lui plus d'une chose : la diversité des époques et l'intérêt des époques les plus ingrates, l'histoire s'en détachât. Et c'est, vers le milieu du siècle, ce qui est arrivé. Il y en avait une forte raison. C'est qu'en vertu de la solidarité qui lie toutes les générations entre elles, écrire l'histoire, c'est toujours agir. Or l'on ne saurait agir sur les hommes qu'en se mêlant à eux, qu'en concédant à leurs préjugés quelque chose des siens, qu'en sortant de sa tour d'ivoire. C'est pourquoi, faisant un pas de plus, nous pouvons dire qu'en répandant la goût des études historiques le Romantisme avait travaillé contre lui-même, et au profit de la conception d'art qui l'allait remplacer. On dit souvent que notre siècle est le siècle de l'histoire ; et si cela n'est pas vrai de ses débuts, cela est vrai de son ensemble. Mais l'histoire est la subordination de l'écrivain à son sujet : et si l'idéal de l'historien serait qu'il ne fût « d'aucuns temps ni d'aucuns pays », qu'il n'eût aucune opinion personnelle, aucun tempérament original, l'on voit que le siècle ne pouvait devenir le « siècle de l'histoire », qu'en cessant d'être lyrique.

Trois hommes, parmi beaucoup d'autres, me parais-

sent avoir contribué surtout à cela : Michelet, Thiers, Guizot. Michelet, de 1833 à 1845, dans la partie la plus solide de son *Histoire de France*; Thiers, par son *Histoire du Consulat et de l'Empire* (1845-1862); Guizot, par sa *Révolution d'Angleterre* (1826, 1850, 1855). Nous pouvons donc sans manquer à la chronologie, parler d'eux dans l'ordre que nous voudrons ; et si je commence par Michelet, c'est qu'il est le plus subjectif des trois.

Les premiers volumes de son *Histoire de France* ne passent guère ce qu'il est permis à un historien de mettre de lui-même dans son œuvre. Même il est arrivé que le poète, le poète capricieux qu'il y avait en lui, le physiologiste, l'impressionniste, ne s'en est dégagé que plus tard ; et les premiers volumes sont bien d'un érudit. Son plan primitif était large et beau. Partant des principes d'Augustin Thierry, Michelet s'était proposé, en remontant aussi haut qu'il pourrait, de caractériser à fond les diverses races qui avaient peuplé la Gaule. Étudiant ensuite le pays, il s'efforçait de préciser ce que chacune était devenue, sous l'influence des airs, des eaux, et des lieux. Et datant enfin la véritable histoire de la constitution de la langue, il promettait d'en suivre les destinées jusqu'à nos jours, sans perdre de vue les éléments de race, de milieu, d'individu.

Il n'y a pas tout à fait réussi, ou plutôt, de ce plan, il n'a réalisé qu'une condition : la description géographique, qui est son chef-d'œuvre, avec son *Introduction* sur la Renaissance. Pour tout le reste, son imagination l'a bientôt emporté, et, perdant son plan de vue à mesure qu'il croyait le développer, trois choses prenaient le dessus sur son impartialité : une imagination rapide

et aventureuse, une sensibilité dont les impressions ont quelque chose de maladif, et le souvenir de ses origines démocratiques. Que l'œuvre en ait souffert, cela est évident. Mais il ne faut pas omettre de dire ce qu'elle y a gagné de couleur, d'intensité de vie, d'aperçus nouveaux même. De la poussière des documents et du milieu des vieux textes si quelqu'un a vu se lever et revivre le passé, c'est lui. Je ne dis pas que l'image qu'il en donne soit toujours conforme à la vérité, je crois même le contraire : il intervient trop souvent de sa personne dans son œuvre ; un détail insignifiant devient à ses yeux toute une époque ; ses divinations sont de pures subtilités, quand elles ne confinent pas à l'extravagance. Il est d'ailleurs outrageusement passionné. Mais enfin tout cela vit ; et à ne prendre son *Histoire* que comme le journal de ses impressions historiques, aucun ne l'a égalé.

Telle est donc la part du Romantisme ou du subjectivisme dans son œuvre. Mais une autre aujourd'hui nous intéresse davantage. Et, sans compter la façon dont il a traité l'Église catholique, et Jeanne d'Arc, nous constatons qu'il s'est dégagé du point de vue romantique de plusieurs manières. D'abord, par la quantité des considérations qu'il a introduites dans la notion de l'histoire : considérations littéraires, économiques, esthétiques, physiologiques, morales, ethnographiques ; puis, par les scrupules d'érudition qu'il a mêlés à sa fantaisie. Ainsi, il a réintégré dans le Romantisme cette idée qu'il existe *une vérité*, qu'on peut trouver, qu'il faut chercher, à laquelle il faut se subordonner. Je ne dis rien de ses qualités d'écrivain ; on sait qu'elles sont des plus rares

et je renvoie pour cela au jugement qu'en a donné Taine.

Je n'en dis pas autant de Thiers, et au surplus on l'a déjà vu. Thiers est incorrect; il n'a pas les qualités d'un véritable écrivain; il est prudhommesque. Ses vingt volumes sur le Consulat et l'Empire soulèvent de bien autres critiques : ils manquent de proportion; car le Consulat et l'Empire ne valent pas vingt volumes! Et sa manière abondante, prolixe, et infinie, n'est pas de l'art : elle en est plutôt le contraire. On est étonné que, dans un ouvrage de cette dimension, il n'y ait pas autre chose que l'histoire de l'administration, de la diplomatie, de la guerre, pendant la période qu'il envisage; et que sur la Littérature ou les Sciences il reste au-dessous de tout; qu'il ne dise rien sur les modifications profondes de la société; qu'enfin il ignore le fonds des choses diplomatiques, et la technique de la guerre. Mais d'un autre côté ce style incorrect et prolixe est la lucidité même, et peu de lectures sont plus faciles que ces vingt volumes. Et assurément le sujet en est la cause, mais combien d'autres n'en ont pas tiré le même parti! On sent circuler au travers de tout l'ouvrage une expérience réelle, une connaissance pratique des affaires; on s'enrichit en le lisant; on y assiste au fonctionnement de la machine gouvernementale. La personnalité de l'historien a cessé de s'interposer entre nous et les choses; en un mot, il serait difficile d'être plus objectif, de procurer par des moyens plus simples ou vulgaires non pas la sensation, mais la conscience de la réalité. Ce sont là de vrais mérites, qui ne sont pas à mépriser, puisqu'ils sont rares; et généralement, quand on a tout dit, il faut

reconvenir que *Le Consulat et l'Empire* sont une œuvre considérable autrement que par ses dimensions.

D'autres qualités sont à signaler chez Guizot. Il n'a, d'ailleurs, presque aucune de celles de Michelet. S'il écrit mieux que Thiers, c'est un artiste très inférieur à Michelet. Il ne se soucie ni de peindre, ni de raconter, mais seulement de prouver, de démontrer. Quel est l'enchaînement des faits dont l'ensemble constitue la Révolution d'Angleterre? Pourquoi Charles Ier a-t-il succombé? Pourquoi Cromwell a-t-il réussi? Pourquoi le fils de Cromwell a-t-il échoué? Telles sont les questions qu'examine Guizot, les seules, et son livre n'a pour objet que de les résoudre.

Il résulte de là certaines conséquences. L'histoire, ainsi traitée, en prend un aspect scientifique; ce sont des faits, et encore des faits, dont les uns sont les causes des autres. On dirait un syllogisme, dont les prémisses étant tirées de l'expérience, de l'aveu des acteurs, la conclusion suit nécessairement. Nous sommes libres, mais quand nous avons usé de notre liberté, nous ne sommes maîtres, ni nous-mêmes, ni personne, d'en détourner les conséquences : et les lois, rapports nécessaires, se vérifient en histoire comme en mécanique. Si maintenant, au lieu de considérer les faits dans leur indépendance relative, on les confronte, sans le dire, avec les faits analogues; si la Révolution d'Angleterre, la Révolution Française, la Révolution d'Amérique, s'éclairent l'une par les autres, et par ce que nous savons des Révolutions de l'Antiquité, l'Histoire devient philosophique; et tel est bien le caractère de l'histoire selon Guizot. Il pense par idées générales, et les faits sont

l'occasion pour lui d'enrichir sa connaissance de l'humanité, comme ils l'étaient pour Machiavel ou pour Montesquieu. — Et en troisième lieu, et enfin, dans ce commerce des idées si le style perd en pittoresque et en personnalité, il gagne en grandeur, en sévérité, en objectivité. A cet égard, quoique n'étant pas toujours très pure, quoique manquant d'un certain sentiment de l'art, la manière de Guizot a quelque chose de vraiment classique. Il lui répugnerait d'imposer ses idées par le prestige du style. Il sent qu'elles opèrent par leur propre force, et par la force de la vérité qu'elles expriment. Il n'y a rien de moins romantique.

Arrêtons-nous ici. Dans toutes les directions nous avons vu se produire le même mouvement. Dans tous les genres la conception d'art du Romantisme avait manqué à ses promesses. C'est qu'elle était fausse. C'est que la liberté n'est pas un principe d'art : il faut poser de plus un rapport de la liberté de l'individu avec la liberté de ses semblables ; de la liberté de l'homme, avec les lois de la nature.

CHAPITRE VIII

LES ÉTUDES ORIENTALES

Schopenhauer a prétendu que l'invasion de l'esprit oriental serait peut-être pour notre siècle ce qu'avait été pour le XVe et le XVIe siècles l'invasion de l'esprit antique. Il est certain que de nos jours l'étude de l'Orient, et de l'Extrême-Orient, n'a cessé de progresser.

Ces études datent du jour où l'on a pu lire directement le sanscrit et le zend, c'est-à-dire de la fin du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe. Le premier dictionnaire sanscrit est de 1819, et l'auteur était un Anglais. Les Allemands s'engagèrent dans ce mouvement. Schlegel traita « de la langue et de la sagesse des Hindous ». La France vint plus tard dans cette voie.

Sous le coup de l'émotion que suscitèrent les découvertes de l'Extrême-Orient, l'on crut avoir trouvé là-bas le principe de toutes les langues, de toutes les philosophies, de toutes les religions. Il en a fallu rabattre. Car la chronologie des littératures hindoues n'est pas fixée. On a vu que le sanscrit et le zend n'avaient rien de plus « primitif » que les autres langues; que nos sciences, notre philosophie étaient bien helléniques. Dans le

domaine de l'histoire des Religions, il en a été autrement. Le Brahmanisme et le Bouddhisme ont contribué à convaincre les sceptiques, que les religions correspondaient bien à une réalité profonde; et c'était là le contraire de la pensée du XVIIIe siècle, qui volontiers considérait les religions comme des produits secondaires ou tertiaires, dans l'histoire de l'humanité, comme des inventions dangereuses des prêtres et des rois. — D'autre part, l'étude des religions de l'Inde a suscité l'idée d'une étude analogue de la religion chrétienne. — En même temps, d'ailleurs, les études hébraïques se précisaient et s'étendaient.

La première manifestation littéraire de ce mouvement est le *Génie des Religions* d'Edgar Quinet, livre étrange, nébuleux, écrit d'un style poétique, apocalyptique, où se révèle, avec une forte incapacité d'être clair, une érudition étendue. Bien des digressions y sont intéressantes, et certaines perspectives ne manquent ni de nouveauté ni d'ingéniosité. La préface de la première édition (1841) et celle de la seconde (1850) sont caractéristiques. Quinet s'y propose de déduire la société et la politique des dogmes religieux dans tous les pays et dans toutes les religions. Son idée n'est pas sans rapports avec l'idée fondamentale de Bossuet, dans sa *Politique tirée de l'Écriture sainte*. Pour Quinet comme pour Bossuet, le fait primitif n'est pas la politique, mais bien la religion. On trouve dans ce livre certaines idées qu'on a depuis attribuées à Renan, et dont on lui a fait gloire, comme la fameuse formule : « le désert est monothéiste », et cette autre : « Dieu est la catégorie de l'idéal ». Le but du livre est d'ailleurs très athée; car il consiste à

montrer que Dieu est la projection de l'idéal humain en dehors de l'homme, et que tout ce qu'il y a dans l'histoire de l'humanité de grand et de durable vient de la religion ainsi conçue. — On voit tout le parti que Renan a pu tirer de ces idées.

Dans une direction un peu différente, le livre de Burnouf, l'*Introduction à l'histoire du Bouddhisme*, a eu une action aussi forte. Il parut en 1845. La lecture en est pénible, mais l'effort qu'elle coûte se trouve récompensé par les perspectives qu'ouvre le livre sur un certain nombre de questions plus générales que le sujet traité. Burnouf montre à l'origine du Bouddhisme une crise morale et sociale. Certains de ses aperçus, de ses rapprochements entre le Christianisme et le Bouddhisme, notamment, sont plus suggestifs ou séduisants que profonds. Mais toujours ses idées sont l'œuvre d'un esprit désintéressé, et elles sont exposées sans l'ombre d'intention polémique.

Aussi ne faut-il pas s'étonner que Burnouf ait exercé une très grande influence sur Renan. On en trouve la trace dans l'*Avenir de la Science*, profession de foi composée par Renan en 1849, mais publiée beaucoup plus tard. C'est une protestation contre le kantisme et le subjectivisme, et une apothéose de la science, de la recherche scientifique, mise au-dessus de toutes les formes de l'action et de la Religion même. Renan montre l'idée qu'il se fait du fondement de la science, de « l'esprit critique ». Enfin il affirme la nécessité, la fatalité du Progrès par la Science, tout à fait à la manière et selon l'esprit de Condorcet. Au nom de la Société, il réagit énergiquement contre l'individualisme, jusqu'à justifier l'esclavage.

CHAPITRE IX

LE MOUVEMENT SCIENTIFIQUE

Le XVIIIe siècle avait fini sur la négation des deux grandes hypothèses géocentrique et anthropocentrique, dirigée contre l'enseignement religieux théologique et biblique. Sous l'influence de Chateaubriand et de Bonald, il y eut une réaction contre l'esprit scientifique orienté en ce sens : et de grands savants, tels que Cuvier et Cauchy, en subirent le contre-coup. Parallèlement à cette réaction, la philosophie allemande, l'idéalisme subjectif de Hegel, faisait de l'homme sinon le centre, du moins la mesure de toutes choses. Et là est la vraie raison du mépris que l'Eclectisme avait fait de la Science.

Cependant les sciences se développaient. Tandis que leurs applications pratiques, comme les machines à vapeur, les popularisaient, elles affermissaient leur confiance en elles-mêmes par des découvertes. Et il est évident que la reconstitution d'un animal d'après une molaire, par Cuvier, et la découverte de Neptune due aux calculs de Le Verrier, devaient diminuer pour l'esprit humain la part du relatif, marquer une corres-

pondance plus grande entre le sensible et l'intelligible, entre la nature et les lois de l'esprit.

L'un des caractères de ce progrès des sciences alors est l'affaiblissement non pas de la dignité, mais du pouvoir effectif des mathématiques, au profit de la Physique, de la Chimie, de l'Histoire Naturelle. La théorie mécanique de la chaleur tendait à prouver l'unité de composition des forces physiques, à mettre au terme de toutes les analyses la force ou le mouvement, et la possibilité de transformer les unes en les autres les anciennes entités de son, chaleur, lumière, électricité. En chimie, la constitution de la chimie organique et la synthèse chimique, aboutissait à des résultats analogues. Tout cela réintégrait la notion de la force objective. Ses déterminations restaient douteuses; mais on ne doutait plus qu'il y eût quelque chose en dehors de l'homme; l'*a posteriori* reprenait toute son autorité. La méthode aussi reprenait la sienne, et le scepticisme était repoussé. Et l'on pouvait penser désormais : même en admettant que nous ne connaissions rien d'absolu, nous avons du moins des rapports avec autre chose que nous-mêmes; nous pouvons déterminer ces rapports; mieux enfin que cela : nous pouvons les modifier, et par eux modifier la constitution de notre esprit.

Alors renaissent les espérances du XVIIIe siècle : prolongation de la vie, amélioration des conditions matérielles, perfectibilité indéfinie.

CHAPITRE X

LE POSITIVISME

De quelle étrange manière ne lit-on pas les philosophes! Dans *L'Ethique* de Spinoza, sans faire attention au titre on s'est, durant deux cents ans, attardé aux deux premiers livres. On agit de même, quoique inversement, à l'égard de la *Critique de la Raison Pure* : Kant a eu beau avertir que son objet était de donner à la Raison Pratique, à la révélation de la Loi morale, tout ce qu'il enlève à la connaissance des Lois de la nature, on ne l'écoute pas, et on fait de lui le plus redoutable des sceptiques. Même accident est arrivé à Auguste Comte de nos jours. On a discuté à perte de vue sur la classification qu'il proposait des sciences, et sur sa Loi des trois états; surtout on a discuté sur la quantité d'*a priori* qui se trouvait contenue dans son énonciation des Lois de l'expérience; on a savamment distingué la succession, de la causalité; et la loi, de la reproduction des phénomènes. Et d'ailleurs on a eu raison, parfaitement raison! Mais au milieu de tout cela, ce que l'on a perdu de vue, c'est l'objet principal du

Positivisme, et qu'avant tout, par-dessus tout, ce qu'il était dans la pensée de son auteur, c'était une tentative d'organisation de la science de l'Humanité.

La révolution fondamentale qui caractérise la virilité de notre intelligence consiste essentiellement à substituer partout, à l'inaccessible détermination des causes proprement dites, la simple recherche des lois, c'est-à-dire des relations constantes qui existent entre les phénomènes observés.

L'esprit positif... est directement social.... Pour lui, l'homme proprement dit n'existe pas, il ne peut exister que l'humanité.... L'ensemble de la nouvelle philosophie tendra toujours à faire ressortir... la liaison de chacun à tous....

(*Discours sur l'esprit positif.*)

Il n'y a rien de plus formel, et aussi sont-ils quelques-uns qui l'ont vu, Ravaisson par exemple. Mais aussitôt ils ont fait comme s'ils ne le voyaient pas ; et leur unique préoccupation a été d'examiner en quoi la philosophie de Comte, différait de celle de Leibniz. — Je ne dis rien de Renan, si ce n'est qu'il lui est arrivé en présence de Comte ce qu'il était arrivé à Sainte-Beuve en présence de Balzac. Comme Renan poursuivait le même but que Comte, la constitution de la science de l'Humanité, mais par le moyen de la philologie, il fait comme s'il ne comprenait rien à la philosophie de Comte, et il l'a résolument niée, tout en la développant de sa part. — Mais si l'on veut être juste à Comte, il faut envisager sa philosophie de l'Humanité, sa sociologie.

Les origines en sont multiples; et c'est le cas de répéter ce que je disais un jour de l'Eclectisme : on ne fait rien de rien, on n'a jamais construit un système en philosophie qu'avec les débris de vingt autres; et pas plus que l'Eclectisme n'ont échappé à cette loi l'Hégelianisme, l'Évolutionnisme, et le Positivisme. Sa maxime

fondamentale : Il n'y a rien d'absolu, lui viendra donc, si l'on veut, de Kant; sa Loi des trois états, de Saint-Simon ou de Turgot; son altruisme, c'est-à-dire son idée de la société conçue comme solidaire en tous ses membres, de Hegel et de Maistre, de Bonald. Mais surtout, ceux dont il a hérité, ce sont les philosophes du XVIII[e] siècle : Cabanis, Condorcet, Diderot, d'Alembert, Buffon, Montesquieu; et Bossuet dont il a si bien justifié le *Discours sur l'Histoire universelle* :

Le génie du grand Bossuet... me paraît avoir d'avance senti instinctivement les conditions logiques imposées par la nature du sujet, lorsqu'il a spontanément circonscrit son appréciation historique à l'unique examen d'une série homogène et extrême, et néanmoins justement qualifiée d'universelle; restriction éminemment judicieuse, qui lui a été si étrangement reprochée par tant d'esprits antiphilosophiques.

(*Cours de philosophie positive*, V, p. 8.)

Sous la loi cependant de quel principe a-t-il fondu et coordonné toutes ces idées ensemble?

Ce qu'il a lui-même appelé très nettement le Principe de la Positivité, opposé comme tel au principe métaphysique ou surnaturalisme, et au principe théologique, ou supranaturalisme. Plus de théologie ni de métaphysique, voilà son point de départ. Nous ne saisissons, dit-il, que des faits et des enchaînements de faits rien de plus : donc, aussi souvent que nous les dépassons, nous spéculons dans le vide, et c'est toute la méta physique. Qu'est-ce que l'étendue, le mouvement, la pensée, nous ne le saurons jamais, puisque la connaissance en est relative à nos moyens de connaître. Mais qu'est-ce que cela fait, puisque le rapport des phénomènes à nos moyens de connaître est fixe; et ceci, nous

le savons par la constance des lois de la nature, elle-même deux fois prouvée : par l'expérience directe, et indirectement par les déductions que nous en tirons, qui nous mènent à d'autres lois; et ces lois se vérifient.

Toute la philosophie se réduit donc à la philosophie des sciences. — Quel sera l'objet de cette philosophie?

Ce sera de mettre en lumière la solidarité des sciences entre elles. Nous ne disons pas leur identité, leur unité, leur égalité. L'Univers, a-t-on prétendu, est un fait unique : c'est possible, mais nous n'en savons rien; nous ne savons pas s'il n'y a pas des ordres de choses incommunicables. Tout ce que nous voyons, c'est que les choses de ce monde se tiennent en tant qu'elles tombent sous la connaissance, et cela nous suffit pour leur appliquer la même méthode. Car le Positivisme est une méthode, il n'est même que cela, et c'est en ce sens qu'il faut prendre la Loi des trois états : théologique, métaphysique, positif.

On a, comme je le disais, beaucoup épilogué là-dessus, et davantage encore sur les subdivisions du premier en états fétichiste, polythéiste, monothéiste. On a mal compris l'idée de Comte. Il ne dit pas que toutes les races ont passé ou passeront par ces trois états; il ne dit pas davantage que ces trois états ne puissent pas coexister dans un même temps ou un même lieu. Il dit seulement qu'à titre de représentation schématique de l'éducation de l'esprit, il n'y en a pas de meilleure.

Maintenant, s'il résulte de là que les sciences de l'Humanité sont des sciences de fait, on les traitera comme les autres, et, à mon avis, c'est encore un des points du comtisme qui n'a pas été très bien compris.

On a en effet raisonné contre lui comme s'il avait dit que la méthode de la physique doit être celle des sciences morales. Or il ne l'a pas dit, et il aurait plutòt dit le contraire :

La principale question philosophique étant ainsi réduite à reconnaître dans l'économie finale du système positif, l'entière prépondérance rationnelle, soit de l'esprit mathématique, soit de l'esprit sociologique, notre théorie générale de l'évolution humaine nous permet aisément d'établir que le dernier est seul susceptible, à tous égards, de diriger désormais avec une véritable efficacité l'essor universel et continu des spéculations réelles.

(*Cours*, VI, p. 554.)

Qu'est-ce à dire, sinon que le point de vue humain, le point de vue social, doit dominer sur tous les autres, et que les autres n'ont d'intérêt que par rapport à lui? C'est le point par où la philosophie de Comte ramène le XVIII[e] siècle, et se lie à la philosophie ultérieure. Bien loin d'y être contradictoire, celle-ci en est la conséquence.

Aussi rien n'est-il plus faux, que de se le représenter comme un apologiste des sciences physico-chimiques. Il est possible en effet qu'il n'ait pas fait assez de cas des sciences philosophiques, et qu'il ait cru la nature humaine trop simple ; et sa construction en a reçu un aspect trop systématique. Il est possible encore qu'il n'ait pas accordé assez de place à la spontanéité : chez lui l'esprit humain est envisagé comme une réceptivité, une passivité. Mais il n'a pas négligé les grands problèmes, et, comme il le déclare :

Il serait superflu de signaler ici davantage l'aptitude morale d'une philosophie qui développe sytématiquement, au plus haut degré possible, le sentiment fondamental de la solidarité et de la continuité sociale.

(*Cours*, VI, p. 721.)

Je ne parle pas, après cela, de ses autres ouvrages. Comte, hélas, n'est pas écrivain : et c'est bien son malheur. Mais ses autres ouvrages sont à lire, même son *Catéchisme positiviste*. Ici j'ai voulu montrer seulement dans le positivisme un résumé de toutes les aspirations de la Littérature, de l'Érudition, de la Science ; une méthode nouvelle, et la substitution du principe et solidarité au principe individualiste.

CHAPITRE XI

LA CRISE RELIGIEUSE DE 1830 A 1850

Après avoir un peu hésité pour savoir si, ayant parlé de l'altruisme chez Comte, j'en viendrais maintenant à la religion de l'Humanité, formulée par P. Leroux, ce qui formerait, on le voit, une transition toute naturelle, j'ai préféré parler d'abord de la crise religieuse qui s'est produite de 1830 à 1850.

J'en néglige le côté politique, la lutte du journal *L'Avenir* et des catholiques libéraux pour la liberté de l'enseignement, les discussions relatives à l'état des Jésuites et des Congrégations non autorisées. Chacune de ces questions mériterait d'être traitée à part, comme bien d'autres, et nous entraînerait trop loin. Mais c'est la nature philosophique de la crise, que je voudrais essayer de dégager; je voudrais voir quelles armes l'apologétique a opposées aux progrès croissants du positivisme, de la science, de l'érudition.

Pour la bien entendre, il importe de se débarrasser de l'une ou l'autre de deux préventions inverses : l'une, que l'on rencontre chez quelques catholiques, et qui

consiste à croire que toujours le « libre penseur » a des raisons inavouables de penser comme il fait, des raisons tirées de ses passions ou de ses intérêts, des raisons d'orgueilleux ou de libertin; — l'autre, le préjugé anti-catholique, qui consiste à croire que, pour être en apparence plus jeune, de date plus récente, l'incrédulité est un progrès sur la Foi.

Ces deux préventions écartées, je rappelle la situation vers 1840.

Le Positivisme se flattait d'avoir établi que la Religion en général, et le Catholicisme en particulier, était un moment de l'évolution formulée par la Loi des trois états. La Science croyait avoir établi l'impossibilité du surnaturel : Miracle, Révélation, Tradition. Enfin l'Érudition se faisait fort de montrer l'identité de développement du Christianisme et du Bouddhisme; et elle prétendait découvrir, dans les conditions de leur formation, dans le principe actif de leur propagation, dans leur morale enfin, des analogies historiques.

Quels arguments opposait l'Église?

On prétendait établir l'identité quant au fonds, et quant à la pratique, des enseignements bouddhique et chrétien. — L'Église répondit en montrant la supériorité du Christianisme : son dogme plus raisonnable, sa morale plus favorable à l'individu, ses conséquences plus glorieuses, le Christianisme étant une philosophie d'espérance, le Bouddhisme étant une philosophie d'anéantissement.

De ce point de vue le passage était facile à celui des bienfaits du Christianisme. On objectait l'impossibilité du miracle? L'Église répondait par le miracle de son

existence : toutes les persécutions avaient échoué contre elle, toutes les violences, tous les orgueils, ceux des empereurs, ceux des peuples, toutes les hérésies. Fondée sur l'immutabilité de son dogme et de sa morale, elle s'était d'âge en âge conquis de nouveaux adhérents. Et comment les avait-elle conquis? Par la force, par la séduction? Non : *transierat benefaciendo*, elle avait passé en faisant le bien : elle avait détruit l'esclavage, elle avait civilisé la barbarie, elle avait amélioré l'homme; elle avait discipliné les mœurs cruelles, préservé de la contagion de l'Orient l'Europe; et l'Europe moderne était son œuvre; elle avait sauvé cette Antiquité même, qu'on lui opposait.

Et enfin au Positivisme et à sa Loi des trois états que répondait-elle? Elle répondait en montrant dans sa foi le fondement de la liberté, en enlevant le for intérieur, la conscience, à la domination des pouvoirs, en créant un asile où nul n'avait droit d'entrer, en émancipant une part de l'homme de la tyrannie de l'opinion commune. En même temps, dans son principe elle faisait voir le ressort de la moralité; et enfin, sur tout cela, elle montrait dans le développement de ses droits la condition du progrès social. Sa religion était celle des humbles et des pauvres, et non pas celle des puissants et des riches. Elle prêchait l'union, la concorde, l'effort commun, la solidarité.

Trois hommes surtout ont représenté ce mouvement : Montalembert (1810-1870), Lacordaire (1802-1861), Louis Veuillot (1813-1883) : l'un aristocrate, historien et politique, auteur des *Moines d'Occident*, le second bourgeois, prédicateur des *Conférences de Notre-Dame*, le

troisième fils du peuple, journaliste pamphlétaire, auteur des *Libres Penseurs* et des *Odeurs de Paris*, tous les trois remarquables, quoique manquant peut-être d'une originalité puissante.

Que valaient cependant ces arguments-là? Ils avaient le tort, de ne pas répondre sur la question du surnaturel, du miracle, de la Révélation. Mais en revanche, on avait fait en les employant deux ou trois choses assez considérables. Contre la philosophie du XVIIIe siècle, on avait rétabli la vérité de l'Histoire, le rôle bienfaisant de l'Église au Moyen Age. On avait marqué que les croyances chrétiennes ne paraissaient pas incompatibles avec l'idée démocratique. Enfin et surtout, on avait dégagé l'élément social du Christianisme. Restait à savoir jusqu'où l'on irait dans cette voie où Lamennais avait encouru l'anathème, et ce qu'on opposerait à la religion de la Révolution, au socialisme humanitaire et révolutionnaire.

CHAPITRE XII

LE SOCIALISME

En poursuivant notre enquête, nous arrivons à des doctrines dont le rapport est facile avec la diffusion du Positivisme et la rénovation chrétienne, si, d'une manière générale, on pourrait les définir comme autant de tentatives pour essayer de réaliser sur terre, *hic et nunc*, par le moyen de la Science, le bonheur dont la Religion place la réalisation dans une autre vie.

Les doctrines socialistes sont nombreuses et contradictoires. Le mot de socialisme ne date que de 1846; mais les origines des doctrines sont anciennes; et c'est au XVIIIe siècle qu'il convient de les chercher, dans cette idée de l' « Humanité » qui avait servi de devise à ce siècle. Mais de plus, aux environs de 1840, la fortune du socialisme fut aidée par deux causes : la banqueroute ou l'avortement de la Révolution, des idées de liberté, d'égalité, de fraternité, et l'accroissement de la misère, de la misère industrielle en particulier.

Cinq ou six écrivains, parmi beaucoup d'autres, paraissent en avoir été frappés, sans parler de Saint-

Simon : Fourier (1772-1837), Buchez (1796-1865), Pierre Leroux (1797-1871), Louis Blanc (1811-1882), Proudhon (1809-1865).

Fourier avait publié ses œuvres dans le premier quart du siècle : sa *Théorie des quatre mouvements* en 1808, son *Association domestique* en 1822, son *Nouveau monde industriel* en 1829. C'est plutôt un rêveur et un utopiste, et il n'est rien de plus ridicule que quelques-unes de ses chimères : on cite entre autres celle des « petites hordes ». Mais d'autre part nul plus que lui n'a contribué à répandre deux idées : la légitimité des passions et l'attraction passionnelle, et le pouvoir des associations, la théorie du Phalanstère. Ses livres avaient passé inaperçus, quand, vers 1830, deux hommes, Abel Transon et Victor Considérant, entreprirent de les vulgariser. On fonda une revue, on fit à Rambouillet une tentative d'organisation phalanstérienne. Tout échoua, mais la doctrine s'était répandue, et l'idée de réorganisation sociale avec elle. On peut dire qu'elle fut rendue populaire par les romans d'Eugène Süe.

Cependant d'un autre côté, un autre homme, ancien disciple aussi de Saint-Simon, ancien conspirateur de la Restauration, continuait au nom de la Fraternité le combat de la solidarité contre l'individualisme. C'était Buchez. Il publiait de 1831 à 1839 une *Histoire parlementaire de la Révolution*, et en 1839 un *Essai de philosophie*. Écrivain prolixe, esprit lourd et confus, il n'est pas facile de voir clair dans ses idées. Sa principale tentative fut de réconcilier l'Église et la Révolution, et pour cela de montrer qu'elles avaient toutes deux pour principe la réalisation de l'égalité par la fraternité. On

reconnaît là l'une de ces idées que l'on croit aujourd'hui nouvelles depuis qu'elles nous sont revenues d'Allemagne et de Russie. Tolstoï est tout entier dans Buchez, avec les différences que comportent sa race, son milieu, et le moment où il a écrit. On reconnaît aussi les idées de Lamennais; et quand on considère les disciples de Buchez : Roux Lavergne, chanoine de Rennes, Besson, Olivaint, on peut voir en lui le père du « socialisme chrétien ».

La doctrine est plus laïque dans les écrits de Pierre Leroux, le premier fondateur du *Globe* avec Dubois. Ses ouvrages sont : *De l'Égalité* (1838), et l'*Humanité* (1840). Littérairement, comme celles de Fourier par Eugène Süe, ses idées ont été répandues par George Sand entre 1840 et 1848. Peut-être mériterait-il d'être étudié de plus près. Dans son *Humanité* notamment, il y a plus d'une idée qui mériterait d'être reprise, développée corrigée, mise au point, et d'où alors pourraient découler d'utiles conséquences. Lui aussi, nous le retrouverions dans plus d'un contemporain. Nul n'a plus fait pour donner de l'extension à l'idée d'Humanité, pour en faire le fondement de la religion nouvelle; et à cet égard il est curieux de le voir réunir en lui Comte et Lamennais.

Malheureusement, contenues encore dans les limites de la théorie pacifique, les mêmes idées allaient recevoir de deux hommes une organisation haineuse et révolutionnaire : Louis Blanc et Proudhon. Le premier, journaliste au *National*, au *Bon Sens*, au *Progrès*, publia en 1840 son *Histoire de Dix ans* (il s'agit des dix premières années du Gouvernement de Juillet), et son *Organisation du travail*, où il proclamait le « droit au travail » sou

une forme aiguë et rancunière. Il donnait aux idées des théoriciens une expression portative et simpliste. Selon lui, l'Individualisme était tout mal et tout passé ; et le Socialisme tout bien et tout avenir.

Proudhon, lui, est un prolétaire. Son *Discours sur la célébration du dimanche*, en 1838, passa inaperçu. Son *Mémoire sur la propriété*, en 1840, fit plus de bruit, car il y développait le mot de Brissot : « La propriété, c'est le vol ». Dans ses *Contradictions économiques* (1846), il croit être arrivé à scandaliser tout le monde :

La répulsion que j'inspire est générale, depuis les communistes, républicains et radicaux, jusqu'aux conservateurs et jésuites, les jésuites de l'Université y compris.

Je n'insiste pas autrement. Aux environs de 1848, il suffit de dire qu'une philosophie socialiste existait, dont les principaux points étaient : que la Révolution avait en partie avorté ; qu'elle n'avait pas touché la vraie question, qui est de savoir si le prolétariat est un état de nature ; que l'association pouvait beaucoup.

CHAPITRE XIII

L'APOLOGIE DE LA RÉVOLUTION

Au lendemain même de la Révolution, nous avons vu son histoire se constituer ou plutôt se fixer, chez Thiers et Mignet, et les hommes de 1830 se flatter d'avoir fermé le livre. Ils voyaient l'aboutissement de l'histoire de la France, dans un régime qui permettait aux Guizot et aux Thiers de gouverner la France, dans le gouvernement parlementaire. C'était là une vue bien superficielle des choses. Il y a une proportion dans les affaires humaines; et il n'était pas possible qu'une révolution si profonde, la Terreur et vingt-cinq ans de guerre, n'eussent abouti qu'à cela. A cet égard les contemporains immédiats du cataclysme l'avaient mieux jugé : providentiel ou satanique, ils en avaient reconnu le caractère exceptionnel, ils en avaient aperçu l'élément mystique.

C'est cet élément mystique, que l'apologétique allait dégager, en prouvant qu'il y avait dans la Révolution quelque chose d'inexpliqué; que la Révolution durait toujours; que ses conséquences étaient à peine développées. C'est ce qui rend presque inutile de regarder

si le socialisme a engendré l'apologie de la Révolution, ou si la Révolution a favorisé le progrès du socialisme. Tout cela encore se tient, est solidaire.

Ce qui suffirait à le prouver, c'est la coïncidence, dans la même année 1847, de la publication des *Girondins* de Lamartine, de l'*Histoire de la Révolution* de Michelet, et de l'*Histoire de la Révolution* de Louis Blanc. — La première œuvre contient quelques-unes des plus belles pages de la prose française au XIXe siècle; la seconde est la plus caractéristique de la personnalité de Michelet; enfin, si Louis Blanc a fait quelque part œuvre d'historien plutôt que de pamphlétaire, c'est bien dans la troisième.

A. Dumas complimenta Lamartine d'avoir dans son livre « élevé l'histoire à la hauteur du roman ». Et en effet, les inexactitudes y abondent. On sent que l'auteur des *Girondins* est celui de *Raphaël* et de *Graziella* : les femmes sont sans cesse en question ou en scène : sur huit volumes, un peu plus de la moitié d'un est consacré à raconter la jeunesse de Charlotte Corday; la jeunesse de Mme Roland n'est pas non plus laissée dans l'ombre, non plus que celle d'Éléonore Dupleix, la maîtresse de Robespierre, ni celle de Théroigne de Méricourt. — Entre deux versions d'un même fait, Lamartine se décide uniquement d'après ses sympathies. — Un autre défaut, c'est la disproportion entre l'ampleur de certains développements et l'importance de leur objet : Lamartine retient surtout ce qui est capable d'intéresser l'imagination.

Romanesque dans sa construction, l'*Histoire des Girondins* est épique dans son allure par la chaleur et

la continuité du mouvement, par l'ampleur du verbe.

D'autre part, ce livre manque d'unité : il n'y a point là d'idée principale, sinon l'apologie des Girondins. L'auteur s'émeut sur tous ses personnages ; il s'attendrit sur la mort de Mirabeau, sur celle de Marie-Antoinette, sur celle de Robespierre.

Tout ce que Lamartine a fait pour idéaliser les Girondins, Michelet l'a fait pour idéaliser Danton et Camille Desmoulins : et pourtant il n'y a pas une mesure violente que ces deux hommes n'aient approuvée! Son intention essentielle est de contredire Buchez, c'est-à-dire de marquer une incompatibilité entre le Christianisme et la Révolution.

L'*Histoire* de Louis Blanc n'est pas dépourvue d'un certain charme littéraire, et même d'une certaine douceur. Mais on sent là-dessous un socialisme tyrannique, et des opinions intransigeantes. Le centre du drame, pour Louis Blanc, c'est la Terreur, et les protagonistes de la Terreur, Robespierre et Saint-Just. Il essaie de réhabiliter ces deux personnages, en réclamant au moins pour eux la même indulgence dont bénéficiaient Danton ou Mme Roland. Il fait de ses héros des représentants de l'esprit socialiste, qu'il oppose à l'individualisme bourgeois des Girondins. L'intérêt principal de cette *Histoire* réside dans ce que Louis Blanc dit des sociétés secrètes : il montre bien leur part dans les préliminaires et les débuts de la Révolution.

L'effet de ces trois ouvrages fut considérable. On s'aperçut alors que l'histoire de la Révolution n'avait pas été écrite *ne varietur* par Thiers et par Mignet. On vit que la Révolution vivait toujours. Rien ne fit plus de mal

à la monarchie de Juillet et à l'aristocratie censitaire.

En même temps, la nature de l'événement extraordinaire se dessinait ; la solidarité de ses moments successifs ; Gironde, Montagne, Terreur ; l'indivisibilité du mouvement. — Une autre chose apparaissait : la médiocrité personnelle des hommes de la Révolution : Vergniaud, Danton, Robespierre, cessaient d'être des héros d'intelligence et de volonté : on voyait en eux des esprits superficiels ou bornés, et des âmes souvent faibles. Mais justement on n'en était que plus disposé à sentir l'élément mystique de la Révolution. Et c'était ce qu'il fallait pour en établir la religion. Dès lors, cette religion a son credo, dont voici les principaux articles :

1° la Révolution est une rupture avec tout le passé, une ère nouvelle.

2° elle a commencé ici-bas la réalisation de la Justice, que nous devons poursuivre à tout prix.

3° les peuples ont toutes les vertus.

LIVRE IV

LE RÉALISME (1850-1875)

CHAPITRE I

LA LITTÉRATURE NOUVELLE. LA CRITIQUE : H. TAINE

A toutes les causes de la défaite du Romantisme, il faudrait ajouter l'influence des événements de 1848 et de 1852. Il est temps en effet de le dire : le second Empire ne se serait pas établi, il n'aurait pas duré, sans la complicité des intérêts et des opinions. Ce qui ne veut pas dire qu'on doive en excuser les moyens ; qu'on doive approuver sa politique de défiance et de compression, qu'on doive pardonner sa chute. Mais les hommes de lettres purs, ceux qui n'étaient pas engagés dans la politique, les Gautier, les Mérimée, les Sainte-Beuve, lui ont été généralement favorables. Et dans le silence de la politique l'intérêt se reprit à des questions négligées depuis dix-huit ans. Telles sont toutes les questions d'esthétique générale ou de critique, dont la position même a complètement changé depuis, sous l'influence de Taine, de Renan, de Sainte-Beuve.

L'on connaît assez le premier et ses ouvrages. Sans parler de ses *Origines de la France contemporaine*, on

sait que les principaux sont *La Fontaine et ses Fables* (1853), le *Voyage aux Pyrénées* (1855), l'*Essai sur Tite-Live* (1856), ses *Philosophes français* (1857), ses *Essais de critique et d'histoire* (1855-1858). — Comme ils sont tous l'expression d'un même état d'esprit, nous n'avons pas à distinguer les dates.

Son système fut fait de bonne heure; et de là ses défauts. Je n'en signale qu'un seul pour le moment, c'est la naïveté avec laquelle H. Taine ayant arrêté les traits de son système y a rapporté toute l'histoire, la littérature, l'art; et, pendant trente ans, n'a rien jugé qu'au point de vue des convenances de sa doctrine. — On a remarqué dans le même sens qu'eux aussi les Parnassiens, Banville et Leconte de Lisle, et les dramaturges nouveaux, Augier et Dumas, s'étaient soumis à des règles dont la sévérité passait de beaucoup celles de l'art classique. — Pareillement l'ancienne critique, celle qu jugeait par les règles, H. Taine l'a attaquée, il l'a démolie, pour lui en substituer une dont les règles sont plus rigides et plus absolues.

Quel est son système? Quelle est sa pensée?

Tout d'abord, nul n'a plus confiance dans la certitude de la science et dans les savants. On sait avec quelle éloquence il en a si souvent parlé, avec quel enthousiasme même, en vingt endroits de son œuvre; et quand on l'entendait parler lui-même, c'était encore bien mieux. Esprit libre, indépendant et hardi, un physicien, un physiologiste, un chimiste, étaient à ses yeux des êtres extraordinaires. Les médecins aliénistes aussi lui faisaient une impression prodigieuse. Il ne doutait pas d'ailleurs que la science ne dût suffire, puisqu'elle lui suffisait; et

autant que de respect pour elle, autant il avait de mépris doux pour les religions et les philosophies.

C'est le second trait de sa pensée : la métaphysique n'existe pas pour lui. Il n'y a que des faits, et des liaisons de faits. Et ici, — puisqu'aussi bien personne n'est entièrement original —, c'est Auguste Comte, c'est Condillac, c'est l'esprit du XVIIIe siècle qui revit en Taine, renforcé de tout ce que lui ont donné d'autorité les progrès des sciences positives, l'apparente décadence des religions, l'échec même du philosophisme allemand. — De là aussi sa prédilection pour l'Angleterre.

Si cependant il n'y a que des faits, et si les sciences ont commencé de progresser du jour qu'elles s'en sont aperçues, la conséquence est évidente : il n'y a de salut pour les sciences morales qu'à imiter les sciences physiques :

> La philosophie de l'histoire humaine répète comme une fidèle image la philosophie de l'histoire naturelle. — Les naturalistes ont remarqué que les divers organes d'un animal dépendent les uns des autres.... De même les historiens peuvent remarquer que les diverses aptitudes et inclinations d'un individu, d'une race, d'une époque, sont attachées les unes aux autres de telle façon que l'altération d'une de ces données, observée dans un individu voisin, dans un groupe rapproché, dans une époque précédente ou suivante, détermine en eux une altération proportionnée de tout le système.
>
> (*Essais de critique et d'histoire*, Préf.)

Qu'il y ait là-dedans une grande part de vérité, c'est ce qui ne paraît pas contestable. Il y a aussi une part d'excès. Taine a tranché sans examen la question de la Liberté; il a supprimé la question de l'Individualité.

Cette assimilation, enfin, a le grand inconvénient de supprimer le pouvoir de la tradition. L'animal est toujours au même point relativement à l'homme; mais l'his-

toire est fondée sur la présupposition du changement.

C'est de quoi Taine s'est aperçu dès qu'il passa à une application en grand de son système : l'*Histoire de la Littérature anglaise*. Et c'est là qu'à la « race » et au « milieu », il ajouta l'influence du « moment ». De toutes les grandes pressions, celle-ci à mon sens est la seule qui ait une réelle et saisissable importance. La « race » est à peu près indiscernable ; le « milieu » est d'une effrayante complexité ; le « moment » seul est toujours facile à voir. Je ne trouve pas d'ailleurs qu'il en ait tenu grand compte dans sa *Littérature anglaise*. Il dit qu'un milieu nouveau a succédé à l'ancien, lorsque l'âge moderne y succède à la Renaissance païenne ; il dit sous l'influence de quelles causes ce phénomène s'est produit ; il montre la relation des choses contemporaines avec cette modification. Mais l'influence des œuvres sur les œuvres, il ne la marque pas.

C'est qu'il ne s'intéresse pas aux œuvres littéraires pour elles-mêmes. L'histoire de la Littérature anglaise n'est à ses yeux qu'une histoire de l'âme anglaise par le moyen de la littérature, un traité de psychologie historique. La Littérature n'est pour lui qu'un arsenal de preuves où il cherche une justification de ses idées.

Il ne pouvait pas en demeurer là. Il faut conclure, c'est-à-dire il faut classer ; et, quoi qu'on ait l'air de l'oublier souvent, Taine conclut très fortement. Sur quelle base, selon quel critérium? D'après le degré d'importance du caractère.

S'il n'y a pas de doute sur ce point, ou du moins si on l'accepte sans trop de résistance, il en est autrement du

degré de bienfaisance du caractère, qui est pour Taine un second critérium. De ce qu'il entend par là Taine donne deux exemples : il s'agit pour lui du caractère moral et littéraire, et du caractère physique et plastique. Ce critérium me paraît insuffisant et incertain, et dangereux, en ce qu'il prête à une confusion de la morale et de l'art.

Il est vrai qu'un troisième principe est celui de la « convergence des effets ». Cela veut dire que, selon Taine, pour réaliser la perfection de l'œuvre d'art il faut : l'importance des caractères, les moyens propres à manifester cette importance, un style capable de les éterniser.

De cette conclusion dernière, qui est celle de la critique de Taine, on pourrait tirer beaucoup de conséquences : je me contenterai d'en dégager deux ou trois. C'est d'abord que, bon gré mal gré, quoi qu'on fasse, on ne peut jamais traiter la littérature comme un document; et que, tôt ou tard, après en avoir proclamé la relativité, il faut réintroduire la notion de Beauté. — C'est qu'en second lieu la critique ne peut pas se dispenser de juger, et que Taine, quoi qu'il en ait dit, l'avoue lui-même. — C'est qu'en troisième lieu, bien loin qu'en essayant de conformer ses méthodes à celle de l'histoire naturelle, la critique s'éloigne de son objet, en tant qu'il est de juger, au contraire elle s'en rapproche, puisqu'on peut dire avec vérité, que depuis tantôt cent cinquante ans, chaque progrès de l'histoire naturelle se traduit par un changement et un progrès de classification.

CHAPITRE II

ERNEST RENAN. — LES TENDANCES

Quand ils vivaient tous les deux et que j'avais l'honneur de les voir fréquemment, ce n'était pas l'auteur de la *Vie de Jésus* que je préférais ; et au contraire il y avait dans la personne comme dans la conversation de Taine un air de sérieux ou de gravité, une espèce d'anxiété scientifique, une passion de science et de vérité, que Renan, si peut-être il les avait lui aussi, affectait de déguiser sous une allure de dilettantisme, et sous une banalité d'indifférence, qui pouvaient séduire une fois, mais qui m'étaient insupportables !

Mais depuis qu'ils sont morts, et qu'à cette occasion j'ai tâché de préciser ce que je pensais d'eux, si l'un des deux, Renan, a été supérieur à l'autre comme écrivain, comme penseur, comme critique, mon illusion — car c'en était une — provenait de ce que son développement a été inverse de celui de Taine. Tandis que Taine, parti du positivisme pur, réintégrait dans la critique l'élément esthétique et l'élément moral, de telle sorte que, s'il eût vécu quelques années de plus, il eût abouti à une sorte

d'idéo-réalisme, par lequel il eût rétabli presque tout ce qu'il avait nié, Renan au contraire, pour avoir vécu quelques années de trop, a comme abjuré successivement tout ce que son idéal avait eu d'abord de plus élevé, de plus noble que celui de Taine; et il a fini par une espèce d'optimisme assez analogue à celui de ce Béranger qu'autrefois il avait tant maltraité. Mais à tous autres égards, et cette réserve faite, on ne saurait méconnaître la supériorité de sa nature d'esprit. Il avait naturellement quelque chose de plus noble et de plus élevé, et son œuvre dans son ensemble a quelque chose de plus rare que celle de Taine.

Pour nous en rendre compte, il suffit de formuler sur l'œuvre de Taine les réserves que j'indiquais à peine au chapitre précédent. Ce n'est pas, bien entendu, que je méconnaisse la grandeur de Taine, sa rare puissance d'imagination constructive, et sa force de volonté, qui est d'un admirable exemple. Comme écrivain, formé laborieusement à l'école de Gautier, de Stendhal, de Flaubert, il a d'étonnantes qualités de précision tranchante, de vigueur, de coloris éclatant. Enfin, et cela suffirait pour donner à son œuvre une valeur tout à fait singulière, il a pu se tromper, mais peu d'hommes ont plus ardemment aimé la vérité, cherché la vérité, sacrifié à la vérité. Après cela, il faut bien convenir qu'il a manqué d'un don essentiel, qui est le don de l'émotion communicative; et il en a manqué, parce qu'en face d'une œuvre d'art plastique ou littéraire, il n'a jamais lui-même ressenti ce petit frisson qui est le propre de l'artiste. Il a manqué encore d'une certaine élévation d'esprit, et l'on en trouvera la preuve dans la

manière dont il a parlé du Christianisme en général et du Catholicisme en particulier. Des faits, encore et toujours des faits, voilà tout ce qu'il a vu ; et à cet egard, son explication de la foi par la névrose ou par l'hypnose vaut son explication de la connaissance par l'hallucination vraie. Il a une tendance curieuse à taxer de pathologique tout ce qui n'est pas conforme à lui-même.

Ceci revient à dire qu'il a encore manqué de génie métaphysique, et je n'en veux d'autre témoignage que son livre *De l'Intelligence*. En tant que fondée sur cette équation : perception = hallucination vraie, sa philosophie passe à côté du problème, et le laisse intact ; si ce que l'on discute est précisément la question de savoir ce qui différencie l'hallucination de la perception. Mais ce qu'il a moins vu, c'est l'impossibilité de ramener aux sens l'origine de la connaissance, et la notion de cause à celle de succession.

Je n'insiste pas sur ce point ; mais, comme je le disais plus haut, si rien n'est plus anglais que ce genre de positivisme, si rien n'est plus Baconien, plus dans la tradition de Locke et de Stuart Mill, on va voir tout de suite éclater la différence de Taine et de Renan dans la façon dont le second a parlé de l'Angleterre :

L'esprit que j'attaque ici est celui de la science anglaise si peu élevé, si peu philosophique....

(*Avenir de la Science*, II.)

L'Angleterre se repose obstinément sur les plus flagrantes contradictions... son repos et sa prospérité font sa honte et arguent sa nullité.

(*Ibid.*, XVIII.)

Il découle de là toute une série de conséquences. Renan et Taine ont voulu la même chose ; ils ont tendu au

même but ; mais par des moyens différents, où se marque la différence de leurs origines, de leur éducation, de leur esprit.

Je ne raconte pas l'histoire des débuts de Renan, car il l'a racontée lui-même dans ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, qui pour le charme du naturel et la poésie du style, n'ont d'analogue en notre langue que *Les Confessions* de Rousseau, les *Confidences* de Lamartine, ou la *Confession d'un Enfant du siècle.* — Quant à ses premiers ouvrages, ils sont assez connus : l'*Origine du langage* (1848), *Averroës* (1852), l'*Histoire générale et comparée des langues sémitiques* (1855), à quoi il faut joindre *Le Cantique des cantiques*, *Le Livre de Job*, ses articles d'histoire littéraire, ceux qu'il a réunis sous le titre d'*Études d'Histoire religieuse*, et d'*Essais de morale et de critique*, et l'on aura la liste complète de ses œuvres jusqu'à l'apparition de la *Vie de Jésus* (1863). Le second volume de ses *Origines du Christianisme* est aussi d'avant 1870; les autres sont postérieurs.

Sur Renan, trois ou quatre influences ont surtout agi : celle de ses premiers maîtres, dont il a gardé l'empreinte jusqu'à ses derniers jours, et qui l'ont tourné vers les choses religieuses; celles de Chateaubriand, de Quinet, de P. Leroux; celle de la philosophie allemande, de Herder et de Hegel; et enfin celle d'Eugène Burnouf, à qui il savait gré de ses travaux sur le Bouddhisme.

Quant aux caractères de ses premiers essais, ce qu'ils ont de plus remarquable, c'est la nature de la pensée qui s'y révèle. Chez Renan, les observations les plus particulières conduisent aux vérités les plus générales; il possède l'art des rapprochements, la faculté d'aperce-

voir des rapports, et l'art de donner aux choses une importance proportionnée à leur vraie valeur : il a le sens de la mesure.

Sa méthode n'est pas moins originale, et Sainte-Beuve l'a bien définie :

Il s'attache à tirer la formule, l'idée, l'image abrégée de chaque pays, de chaque race, de chaque groupe historique, de chaque individu marquant, pour l'admettre à son rang, à son point dans cette *représentation idéale* qui porte avec elle l'élite successive de l'humanité. C'est ce qu'il appelle la *conscience de l'humanité*... je serais, je l'avoue, tenté de trouver que M. Renan porte un bien grand respect et une bien haute révérence à sa Majesté l'esprit humain.

(*Nouveaux Lundis*, II, p. 396 sq.)

Cette méthode a bien quelques rapports avec celle de Taine; mais elle diffère en deux points : elle est philologique et critique, au lieu d'être physiologique : elle ne pose pas « la race, le milieu, le moment », elle les induit. Elle a surtout un caractère plus artiste, et plus intuitif.

Et ceci nous amène à constater le vrai caractère du style de Renan : en voici un exemple :

Plût à Dieu, que M. Feuerbach se fût plongé à des sources plus riches de vie, que celles de son germanisme exclusif et hautain! Ah! si, assis sur les ruines du mont Palatin du mont Cœlius, il eût entendu le son des cloches éternelles se prolonger et mourir sur les collines désertes où fut Rome autrefois; ou si de la plage solitaire du Lido il eût entendu le carillon de Saint-Marc expirer sur les lagunes; s'il eût vu Assise et ses mystiques merveilles, sa double basilique et la grande légende du second Christ du moyen âge tracée par le pinceau de Cimabue et de Giotto; s'il se fût rassasié du regard long et doux des vierges du Perugin..., non, M. Feuerbach ne jetterait pas ainsi l'opprobre à une moitié de la poésie humaine....

(*Études d'Histoire religieuse*, p. 408-409.)

Cela est d'un érudit, d'un philosophe, d'un poète. Cela est abstrait et concret à la fois, plein de choses et de charme. Ce style a je ne sais quoi tout ensemble de grave et de voluptueux, de rapide et de pénétrant, de vivant et de métaphysique, de personnel et d'universel, de savant et de naturel. Il a surtout quelque chose de pieux; l'ironie s'y mêlera plus tard : elle ne s'y glisse pas encore. Aussi l'a-t-on préféré quelquefois dans ses premiers essais à tout ce qu'il a fait depuis. Point de rhétorique non plus : une simplicité sereine et douce.

Si maintenant nous rassemblons tous ces traits, nous pourrons dire que le style de Renan offre quelque analogie avec celui de saint François de Sales; que la nature de sa pensée est d'être préoccupée de ce qu'il y a de grave; que son éducation, son enfance, ses maîtres, ont marqué leur influence sur toute sa vie. Enfin, si nous songeons à ses études spéciales, tout le prédestinait à l'histoire des religions. C'est ce qu'il a fait là que je voudrais montrer.

CHAPITRE III

RENAN. — L'ŒUVRE RELIGIEUSE

Ce n'est pas sans quelque inquiétude que j'aborde l'œuvre religieuse de Renan. Le sujet est difficile, délicat à traiter, — j'entends de manière à n'offenser personne, — sévère.

Dans les mois et dans les années qui ont suivi immédiatement sa mort, on a loué Renan de toutes les manières. On a loué l'homme, et non sans raison selon moi, s'il a été l'un des plus affables et des plus bienveillants que j'aie jamais connus; j'ajoute aussi l'un des plus serviables. Je ne dis pas, à la vérité, que dans sa bienveillance même, on ne sentît un grand fonds de dédain ou d'indifférence pour son interlocuteur : il était en général à cent lieues de ce que vous disiez; mais on ne le sentait qu'un peu tard, au bas de l'escalier, si je puis ainsi dire; et en attendant, on aimait de lui l'exquise politesse, le charme de flatterie, la bonhomie supérieure, dont il enveloppait les banalités de la conversation. Ce que d'ailleurs on ne saurait trop admirer, c'est la dignité de sa vie consacrée tout entière au travail, à

l'examen des questions les plus hautes et les plus minutieuses qu'on puisse agiter. Les plus hautes, quand il étudiait la question des origines du Christianisme; les plus minutieuses, quand il essayait de reconstituer un texte hébraïque mutilé. J'ajoute encore : les plus diverses, car je ne vois pas d'intérêt intellectuel auquel il soit demeuré étranger. Et enfin on peut dire, que deux ou trois fois il a poussé l'abnégation jusqu'à l'héroïsme.

Si l'on a loué l'homme, on n'a pas moins loué l'artiste ou l'écrivain. Ici, je ferai quelques réserves. Je ne puis accorder qu'il soit le plus grand écrivain de ce siècle. Sans doute il y a de lui des pages déjà classiques, où l'érudition, l'ironie, la poésie, sont mêlées et fondées en des proportions rares et curieuses. Mais trois choses lui ont manqué : le nombre, c'est-à-dire l'harmonie musicale de la phrase; l'art, car sa phrase est à peine construite, mal équilibrée, invertébrée; la chaleur, dont l'absence l'a fait accuser de scepticisme. Il croit fermement aux choses qu'il dit : il n'a pas assez l'air d'y tenir. C'est pourquoi dans ce siècle même je connais plus d'un écrivain qui l'égale ou qui le surpasse. Je connais aussi plus d'un philosophe, dont la philosophie me paraît préférable à la sienne; moins souriante, moins complaisante que celle qu'il professait dans les dernières années de sa vie, moins optimiste, moins confite en béatitude, moins indulgente au plaisir.

Mais dans le concert d'éloges et de regrets qui a suivi sa mort, ce qui m'a étonné c'est qu'on ait presque oublié qu'avant tout et par-dessus tout l'homme qui venait de mourir était l'historien d'Israël, et l'historien des origines

du Christianisme. Là pourtant est son œuvre, et l'œuvre de sa vie tout entière; à laquelle il s'est attaché dès sa jeunesse, qui a été l'œuvre de sa maturité, et à laquelle il travaillait dans ses derniers jours. Et tout le reste n'est comme on disait jadis, que gaîtés et folâtreries : son *Caliban*, son *Eau de Jouvence*, son *Abbesse de Jouarre*. C'est par son œuvre religieuse qu'il a surtout agi; c'est à l'auteur de la *Vie de Jésus* qu'on a fait des funérailles nationales.

Dans ces conditions, il est essentiel de l'examiner comme historien, et de se demander, avec une entière liberté d'esprit, en quoi son œuvre a consisté; l'effet qu'elle a produit; et enfin ce qu'il en faut penser.

J'écarte d'abord l'intention qu'on lui prête quelquefois d'avoir voulu renouveler contre le Christianisme les attaques violentes et peu philosophiques des « philosophes » du XVIIIe siècle, Voltaire et d'Holbach, Diderot et Condorcet. Rien n'a été plus loin de sa pensée, du moins à ses débuts. Plus tard, à la vérité, dans ses dernières années, il a semblé reprendre l'œuvre de Voltaire; et les derniers volumes de ses *Origines* et de l'*Histoire d'Israël* sont pleins de plaisanteries d'un goût douteux, où la finesse, où le tact, où l'esprit même font défaut, sans parler du reste, quand il comparait Ezéchiel à Girardin, ou David à Troppmann. Il ne faut pas lui en vouloir : c'est l'ordinaire effet de la popularité : parce qu'on a plu d'une certaine manière, en faisant tinter le grelot qu'on avait dans la tête, on veut plaire encore davantage; on force son talent, et en le forçant on le compromet. C'est ce qui est arrivé à Renan. Mais à ses débuts, nul n'était plus respectueux que lui de toutes

les choses de la religion; et, il faut bien le savoir, pendant longtemps nul n'en a mieux parlé, avec plus de convenances, avec plus d'onction même.

Aussi s'est-on imaginé qu'il s'était proposé de dégager le sentiment religieux conçu, selon son expression, comme la « catégorie de l'idéal », de la servitude et comme de l'oppression des formes diverses qui l'ont exprimé dans l'histoire. Convaincu que la Religion, d'une manière générale, répond à un instinct profond, indestructible, de l'Humanité; qu'elle fait partie de la définition de l'homme; qu'elle est un caractère inséparable de notre nature, on s'imagine qu'il aurait voulu l'épurer de ce qui, à ses yeux, pouvait l'altérer ou la corrompre en s'y mêlant. Et il semble que parfois il l'ait un peu dit lui-même. Mais il s'est trompé, s'il a cru avoir l'initiative de cette action, et on se trompe, en la lui attribuant. Il n'a fait là que reprendre des idées bien souvent exprimées avant lui, et de son temps même. C'est Chateaubriand, le premier, qui dans le *Génie du Christianisme* a démontré contre la philosophie du XVIIIe siècle la légitimité, la profondeur, la nécessité du « sentiment » religieux. C'est Benjamin Constant, qui dans son livre *De la religion* a soutenu que, bien loin d'entretenir le sentiment religieux, au contraire la rigidité des dogmes, la multiplicité des observances, le poids d'une autorité stationnaire, l'empêchaient de se développer librement. Et je ne dis rien de Ballanche ni de Quinet. Bien avant donc que Renan parût, il y avait un courant formé dans cette direction; et il a pu s'y laisser entraîner, mais il ne l'a pas déterminé. Non, en vérité, si c'est une part de son œuvre, ce n'en est pas

la part vraiment originale et personnelle, et s'il n'avait rien fait de plus ni d'autre il ne serait pas Renan.

On approche déjà plus de la vérité, quand on dit qu'avec autant d'habileté que d'art, il aurait mis à la portée de tout le monde ces difficiles questions d'exégèse et d'histoire religieuse, qui ne se traitaient avant lui qu'en style technique, dans l'ombre des séminaires ou des Universités allemandes, et dans les gros livres des hébraïsants. C'est en effet l'un de ses titres de gloire, et il y en a peu, à mon sens, de plus considérables, si quiconque en mérite l'éloge, il se place au premier rang des maîtres d'une langue. Qu'on se rappelle ici les noms seulement de Descartes, de Pascal et de Bossuet, de Montesquieu. Pourquoi sont-ils ce qu'ils sont? Ils ont fait entrer dans la littérature la philosophie, la théologie, la jurisprudence.

C'est ce que Renan a fait pour les résultats de l'exégèse, de la critique biblique. Il nous a fait comprendre l'intérêt capital qu'il y avait dans ces questions. Je me rappelle à ce propos un mot de d'Alembert. Se trouvant amené, je ne sais comment, à parler un jour à Voltaire d'une discussion du Concile de Nicée, où il s'agissait de savoir comment on rédigerait le Symbole, et si l'on qualifierait Jésus-Christ d'ὁμοούσιος ou d'ὁμοιούσιος, c'est-à-dire de *consubstantiel* ou de *semblable* au Père, d'Alembert souriait de cette différence d'un iota, et s'écriait : Les pauvres gens! — En vérité, ce philosophe était bien léger. Car il n'y a entre *honnête* et *malhonnête* que trois lettres de différence; et il n'y a qu'un zéro de différence entre *100 000* et *10 000*! Mais de cet iota de plus ou de moins, Renan a fait sentir l'importance; il

nous a fait sentir celle de l'établissement d'une date, de l'âge d'un texte, du sens précis d'un mot; et il l'a fait sans qu'il en coûtât rien à la clarté souveraine de son style, à la lucidité de sa phrase, à l'agrément sévère, mais réel pourtant de son œuvre.

Quel est maintenant l'esprit de son œuvre?

Voici ce qu'écrivait Strauss en 1864 :

Quand on écrit sur les maîtres de Ninive ou sur les Pharaons d'Égypte, on peut n'avoir qu'un intérêt historique; mais le Christianisme est une puissance tellement vivante, et la question de ses origines implique de si fortes conséquences pour le présent le plus immédiat, qu'il faudrait plaindre l'imbécillité d'un critique qui ne porterait à ces questions qu'un intérêt purement historique.

Ecoutez maintenant Renan, dans ses *Apôtres* (1866) :

La vérité n'est pas faite pour l'homme passionné. Elle se réserve aux esprits qui cherchent sans parti pris, sans amour persistant, sans haine durable, avec une liberté absolue et sans nulle arrière-pensée d'agir sur la direction des affaires de l'humanité.... Ces œuvres doivent être exécutées avec une suprême indifférence, comme si l'on écrivait pour une planète déserte.

On voit la différence. Pour étudier le Christianisme, Renan entend se placer à un point de vue purement historique; ne voit dans le Christianisme que des faits humains, qu'il examinera avec la même indifférence et selon les mêmes procédés qu'il pourrait faire l'histoire de Ninive ou celle de Babylone.

Sous ce rapport, il est curieux de voir comment il s'est préparé à son œuvre principale. Ses *Études d'Histoire religieuse* nous le montrent s'appliquant successivement aux religions de l'antiquité, à l'histoire d'Israël, à Jésus, au mahométisme. Et dans toutes ces études son intention est visible : il s'agit pour lui de

mettre toutes les religions sur un pied d'égalité quant à la manière au moins de les étudier, et l'historien n'admet pas qu'aucune d'elles échappe aux prises de la méthode.

Cependant, chacune de ces religions revendique une autre origine; chacune d'elles prétend avoir ses titres et ses preuves; chacune d'elles enfin nous propose ses miracles et ses livres; chacune proteste contre cette assimilation que l'on fait d'elle aux autres. Et voilà la question du miracle qui se pose, de la Révélation, du surnaturel. — On sait comment Renan y a répondu, et par quelle négation. Il n'y a, dit-il, point de surnaturel, de Révélation, ni de miracle. Il n'y en a point, parce que, dit-il, l'Histoire ne peut s'écrire qu'en dehors du surnaturel. Tout ce qui est en dehors et au-dessus de l'homme est l'objet de la foi, de la poésie, de la philosophie; ce n'est pas l'objet de l'histoire. Pour que l'histoire soit possible, il est, selon Renan, indispensable que l'homme soit identique à lui-même, et que, différentes en degré suivant les temps et les lieux, les forces qui le mènent soient identiques en nature. Ainsi la négation du surnaturel est enveloppée dans sa notion de l'histoire. De même, il nie le miracle, comme contraire à son idée d'une science fondée sur la stabilité des lois de la nature.

Enfin, si l'on traite la religion du point de vue purement historique, il s'ensuit qu'il n'y a plus ni tradition ni autorité qui tienne; chacun a le droit d'appeler de l'enseignement de l'Église et de l'opinion d'autrui à son sens individuel; chacun a le droit de mesurer sa croyance à son érudition, de se représenter le Christ

ou saint Paul sous les traits que son imagination lui suggère, de ne prendre enfin de la religion que ce qu'il lui en faut. Négation de l'autorité, négation du miracle, le Christianisme mis sur le même pied que le Mahométisme, il serait difficile de rien imaginer de plus net et de plus absolu.

Aussi est-on bien étonné de voir après cela Renan continuer de se dire lui-même religieux, chrétien même, et plus chrétien que tous ceux qui le sont autrement que lui :

Si notre Église nous repousse, ne récriminons pas ; consolons-nous en songeant à cette Église invisible qui renferme les saints excommuniés, les meilleures âmes de chaque siècle....

(*Apôtres*, LXI.)

Qu'est-ce que cela veut dire ? Est-ce Renan qui manque de franchise, ou ses adversaires de logique ? Oui et non. Il a la conscience ou la confiance d'avoir rendu service à la religion même. En effet, aucun laïque n'a démontré comme il l'a fait peut-être sans le vouloir que, de la comparaison qu'on en fait au Bouddhisme et au Mahométisme, le Christianisme ressort plus grand, plus extraordinaire, plus miraculeux ; et qu'en somme il est et demeure le fait capital de l'histoire du monde. C'est ce que n'admettaient pas les « philosophes » du XVIIIe siècle ; et Voltaire et Condorcet n'avaient vu dans le Christianisme qu'un amas de fourberies et de superstitions. Depuis Renan, c'est un paradoxe qu'il n'est plus possible de soutenir, et en ce sens il a pu croire et dire qu'il avait rendu service à la Religion. Ce qu'il n'a pas moins bien mis en lumière, c'est le rôle unique

d'Israel dans l'histoire de l'humanité. Quand un rabbin, fier et jaloux de l'antiquité de sa race, ou généralement, quand un juif nous parle des Prophètes, il est suspect ; et du haut de leur chaire quand le prêtre catholique ou le pasteur protestant celèbrent la grandeur du Christianisme, on peut les accuser de parti pris. Mais quand c'est un Renan, alors il faut bien se rendre à l'évidence de son désintéressement sur ce point.

Comment se fait-il donc que l'Église, que toutes les Églises chrétiennes l'aient traité en ennemi?

Je ne discute pas, bien entendu, la question du miracle, ni celle de la Révélation. Mais il me semble que même ceux qui n'admettent pas le miracle doivent concevoir que d'autres l'admettent. Et le premier reproche que l'on puisse faire à Renan, c'est de ne l'avoir pas conçu. Il a transformé en conception universelle, sa conception personnelle de la nature et du monde. Et puis, en ne voyant dans la Religion qu'un fait purement humain, il en a méconnu l'essence; ou, si l'on le préfère, il a supposé résolue dans son sens la question même qu'il s'était proposé de traiter. Car enfin de quoi s'agissait-il? Précisément de savoir si le Christianisme est un fait humain. Et qu'a fait Renan? Supposons, a-t-il dit, qu'il soit humain, et traitons-le comme tel. Si c'est là toute son œuvre, aucun croyant ne saurait y souscrire. Et dès à présent la valeur de détail de l'œuvre de Renan peut être considérable : l'ensemble est caduc.

Après cela je n'insiste pas sur les variations de Renan, ou sur ses contradictions : on a le droit de varier en pareille matière, et la contradiction y est sou-

vent preuve de sincérité. On aurait déjà le droit d'être plus sévère pour des légèretés de raisonnement quelquefois singulières. Et je ne parle pas non plus d'une certaine liberté de ton, qui est sensible déjà dans les derniers volumes des *Origines* et qui est fâcheuse dans son *Histoire d'Israël*. Il y a de certains sujets qu'on ne saurait traiter qu'avec gravité; et je comprends la violence, je ne comprends pas l'ironie, en matière de religion.

Mais ce qui est plus fâcheux encore, c'est que cette ironie tue chez l'écrivain cette espèce de sympathie sans laquelle on ne saisit des choses que l'enveloppe et l'écorce. Évidemment Renan s'est cru trop supérieur à ces premiers chrétiens dont il contait l'histoire; il a porté trop haut l'orgueil de la science humaine; il a trop cru à l'aristocratie de l'intelligence. Et si c'est un rapport qu'il a avec Voltaire, c'est un défaut de son œuvre. Oui, quelque chose y manque de ce qui anime les *Paroles d'un croyant*, je ne sais quel souffle d'en haut, quelle ampleur d'inspiration, quelle largeur d'humanité.

Ai-je besoin d'en dire plus, et de montrer que, pour toutes ces raisons, la religion de Renan est une philosophie? On en est, je pense, assez convaincu; et, sans insister autrement, je n'ai plus qu'à conclure.

Belle et définitive, peut-être, en quelques parties, monument de science, d'érudition et d'art dont quelques fragments sont assurés de ne point périr, admirable à la fois par la vigueur du travail qu'il y a déployé, et pour quelques pages où il a égalé la grandeur de son sujet, mélange habile et ingénieux du profane et du sacré,

des certitudes et des hypothèses, de science et de fantaisie, son œuvre demeure après tout l'une des plus considérables qu'ait vues naître ce demi-siècle. Mais l'ensemble en demeure vicié par l'erreur de méthode que j'indiquais. — On pourrait ajouter enfin, qu'en attaquant la Religion avec des armes nouvelles, il l'a lui-même obligée de changer ses moyens de défense, ses conditions d'apologétique, et ainsi de fonder plus solidement ses propres croyances.

CHAPITRE IV

LA DERNIÈRE MANIÈRE DE SAINTE-BEUVE

L'œuvre de Taine et celle de Renan ont ce caractère commun, d'une absolue confiance en la Science. L'histoire naturelle pour l'un, la philologie pour l'autre, leur ont paru capables de tout suppléer : art, philosophie, littérature. L'un et l'autre ont eu la plus grande confiance dans le pouvoir de la méthode. Et c'est là ce qui les différencie nettement d'avec certains de leurs ancêtres intellectuels du XVIII[e] siècle. — Enfin l'on peut dire que Taine et Renan ont fait œuvre de critiques scientifiques et impersonnels, — Taine surtout, puisque la personnalité de Renan et son influence dissolvante sont passées dans ses livres. Ils étaient ainsi en complète réaction contre la critique romantique, qui, elle, était toute personnelle et semi-lyrique.

C'est cette critique nouvelle qui inspire à Sainte-Beuve l'œuvre de ses dernières années. Sainte-Beuve en devient, pour ainsi dire, à la fois le vulgarisateur et le modérateur. Au lieu de se révolter contre des tendances aussi contraires à celles qui avaient été les siennes au

début de sa carrière, il s'appropria dans la nouvelle méthode ce qui lui parut solide et utile. Et il résulta de là un élargissement fort appréciable de sa critique littéraire. Dès lors, elle embrassa une foule de choses, comme l'histoire et l'exégèse, qui lui avaient été jusque-là étrangères.

Dans l'œuvre de Taine et de Renan, Sainte-Beuve retrouvait d'ailleurs certaines de ses propres idées : et Renan et Taine s'étaient empressés de se réclamer de lui. Il les retrouvait, chez ces prétendus disciples, sous une forme toute différente de la sienne, scientifique, systématisée, roidie. Mais enfin il n'avait pas méconnu lui-même l'influence du « milieu », sur la formation des écrivains. La théorie de la « race » et de l'hérédité le confirmait dans son goût ancien de la physiologie et de la pathologie, et justifiait sa curiosité du reproche qu'on lui avait tant adressé d'être une indiscrétion malsaine.

Il ne manqua pas bientôt de sentir l'insuffisance de ce genre de critique, quand elle est exclusive; et il s'efforça de sauver contre elle la valeur et l'importance de l'individualité des écrivains. Il marqua nettement, que rien de général ne réussit à expliquer ce qu'il y a d'individuel dans un chef-d'œuvre; et qu'étant donné la « race », le « milieu », le « moment », qui sont les mêmes pour tous, le grand problème est d'expliquer comment il se fait qu'on n'ait vu qu'un *Tartufe* et qu'une *Phèdre*; qu'un Voltaire et un Rousseau. Il montra qu'ainsi la critique littéraire ne serait jamais une véritable science exacte. En outre, il établit que ce qu'il y a de profondément intéressant dans une œuvre littéraire, c'est cette œuvre

elle-même ; c'est-à-dire, qu'il faut juger de l'intention de l'artiste, du bonheur de l'exécution, de la valeur artistique de l'ouvrage, en un mot, avant de rechercher les rapports de cet ouvrage avec le « milieu », le « moment » et la « race » ; que la valeur historique d'une œuvre littéraire n'a qu'un intérêt de second ordre ; et que cette œuvre doit être étudiée dans son genre, et mise à son rang comme œuvre d'art, avant d'être considérée comme un document.

Après cela, Sainte-Beuve s'est désintéressé de ses propres principes ; l'histoire l'a attiré de plus en plus ; peut-être a-t-il pris au sérieux son titre de « sénateur de l'Empire ». En tout cas, il n'y a presque plus rien de l'auteur de *Port-Royal* dans son *Étude sur Jomini*, par exemple, ou dans son *Essai sur Proudhon*.

On l'a appelé « philosophe ». Mais sans doute lui a-t-il manqué, pour mériter tout à fait ce titre, d'avoir un système lié, une vue générale des choses, une doctrine. Et son incapacité de s'élever, comme historien de la littérature, au-dessus de la « monographie », ses contradictions, sa versatilité d'humeur, l'ont empêché d'avoir un système. Mais cette versatilité et ces contradictions impliquent une espèce de philosophie, dont le principe est de perfectionner son goût par la variété des disciplines qu'on lui impose. C'est là ce qu'on appelle le dilettantisme. Et Sainte-Beuve a été, en définitive, malgré certains remords et certains retours, le dilettante de la critique.

CHAPITRE V

CHARLES BAUDELAIRE

Gautier écrivait, dans sa notice sur Charles Baudelaire :

> Pour peindre ces conceptions qui lui font horreur, il a su trouver ces nuances morbidement riches de la pourriture, plus ou moins avancée,... et toute cette gamme de couleurs exaspérées poussées au degré le plus intense qui correspondent à l'automne, au coucher du soleil, à la maturité extrême des fruits, et à la dernière heure des civilisations.

Il y a là une exagération singulière. Gautier, qui est poète, met beaucoup de lui-même dans ses constatations. Mais il y a là une part de vérité. Quels sont les éléments du talent de Baudelaire? D'abord, il est impossible d'y méconnaître les convulsions de l'individualisme expirant. C'est pourquoi l'on retrouve chez lui certaines influences précises : de Sainte-Beuve il tient son goût de la singularité, des sensations uniques, des moyens artificiels; de Vigny, dont il a compris le sens profond, il tient son pessimisme. Enfin l'influence de Gautier se marque en lui par son affectation de scepticisme, sa tendance à l'exotisme et sa conception de la Beauté :

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes;
Je sais le mouvement qui déplace les lignes;
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

(*La Beauté.*)

Qu'est-ce que Baudelaire est venu ajouter de son fonds à ces sources déjà troubles? Qu'y a-t-il versé, pour, en achevant de les empoisonner, donner à leurs eaux ces teintes glauques, ces colorations vénéneuses, ces sensations morbides, qu'on a d'abord louées en lui?

Il y a ajouté d'abord un grand désir d'étonner. Lamartine, Hugo, Musset avaient tout dit; et Baudelaire, assistant au « coucher du soleil romantique » poursuit en vain le dieu qui se retire :

L'irrésistible Nuit établit son empire,
Noire, humide, funeste et pleine de frissons.

Baudelaire va donc étonner : par le choix des sujets — ainsi il peint, dans une *Martyre*, un cadavre décapité, — par la manière de les traiter :

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
  Comme afin de la cuire à point.
Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride.

(*La Charogne.*)

Il se livre à une analyse détaillée : les sentiments banals sont relevés chez lui, par l'expression de la pourriture, si je puis dire!

Mais s'il n'y avait en lui que désir et manière d'étonner, son influence n'eût pas été aussi considérable. Et, en effet, il y a chez lui une poésie des odeurs :

Guidés par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts

. . . .
Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers

(*Parfum exotique.*)

et ce parfum exotique est plus rudimentaire et plus animal, plus évocateur, plus persi tant.

Il sait, de plus, exprimer les correspondances, dans leur complexité et leur mystère :

Comme de longs échos qui de loin se confondent,
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

(*Correspondances.*)

Il y a chez lui une augmentation du pouvoir suggestif : dans *Les Phares*, il définit complètement un peintre, dans la concision d'un quatrain :

Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,
Et d'un grand crucifix décoré seulement
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement.

Voilà sans doute plus d'une découverte; mais il en faut ajouter une autre encore : c'est le sentiment de la poésie réaliste :

De féroces oiseaux perchés sur leur pâture
Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,
Chacun plantant, comme un outil, son bec impur
Dans tous les coins saignants de cette pourriture

(*Voyage à Cythère.*)

Pourquoi cependant hésite-t-on à se rendre? Pourquoi se demande-t-on si c'est là de l'art? c'est que la faiblesse

de l'exécution est le vice intérieur de son esthétique : il y a contradiction entre réalisme et beauté. C'est qu'il manque de sincérité, qu'il affecte le paradoxe, qu'il est morbide et malsain.

Je n'abuserai pas là-dessus de ce qu'il est mort fou; mais je définirai ce qu'il y a en lui de malsain. C'est donc de ne voir dans l'humanité que ce qu'elle a de vicieux : on en donne ainsi une vue fausse et dangereuse; c'est de tout rapporter à soi comme à un centre, et de ne considérer les autres êtres que comme des moyens, par rapport à soi : c'est là le principe du vice et du crime; c'est de placer l'objet de l'activité dans la recherche de la sensation. Enfin, c'est de séparer l'art de sa définition. Par toutes ces raisons s'explique le succès de Baudelaire; mais par elles aussi se marque le danger qu'il y a à le prendre pour modèle, ou à le lire, et à être la dupe ou la victime de ce poète qui fut aussi un mystificateur.

CHAPITRE VI

LA DERNIÈRE MANIÈRE DE VICTOR HUGO

En raison même de leur nature, si c'était surtout contre Musset ou Lamartine, c'était aussi contre Hugo, et à son détriment, que s'étaient exercées des influences comme celles de Vigny et de Baudelaire. Non qu'il n'y eût beaucoup de Hugo dans *Les Fleurs du mal*, et que sa trace n'y fût sensible dans le mouvement du rythme, et dans le réalisme de l'exécution : mais elle y est fondue à bien des nouveautés.

Il semblait d'ailleurs, depuis les événements de 1848 et de 1852 que, comme Lamartine, Hugo resté dix ans, douze ans même sans publier de vers, eût renoncé à la poésie pour la politique, lorsque coup sur coup parurent *Les Châtiments* (1853), *Les Contemplations* (1856), *La Légende des siècles* (1859), les *Chansons des rues et des bois* (1865). Il était impossible qu'une pareille avalanche de vers, s'opposant à la maigreur et à la rareté de la production poétique des autres auteurs, ne fît contraste, n'absorbât pas ou du moins ne fît reculer leur influence, et que la splendeur de quelques pages, jointe elle-même

au prestige de l'exil et à la situation politique de Hugo, ne lui rendît pas tout l'éclat de sa gloire. Ajoutons tout de suite qu'il n'y a pas d'exemples d'une semblable fécondité, ni d'un semblable renouvellement; et que ce long silence, bien loin de lui-même, avait rendu le poète plus maître de son instrument. C'est dans *Les Contemplations* et dans *La Légende des siècles* qu'est le vrai Victor Hugo, monstre incomparable en son genre, en qui sont résumées et fondues toutes les sources de la poésie, à l'exception du pessimisme de Vigny, et de la corruption de Baudelaire : poésie religieuse, dans la pièce *A Villequier*; ïambes, dans *L'Expiation*; poèmes barbares, dans *Eviradnus*; poésie populaire, dans *Les Pauvres gens*. Et voulez-vous une preuve du renouvellement de Hugo? Lisez les critiques : Sainte-Beuve, Nisard, Gautier : tout ce qu'ils ont dit avant 1848 du « Maître » est en partie faux désormais de ce qu'il écrit dans cette nouvelle période.

Les Contemplations, publiées en 1856, sont datées de 1830 et des années suivantes jusqu'en 1843. Ce n'est pas que j'en croie précisément les dates que le poète lui-même a inscrites au bas de ses pièces. Que l'on consulte là-dessus E. Biré, et l'on verra que Hugo, comme Voltaire, en use librement avec la vérité. Mais pour quelques-unes la date paraît bien juste, car elles rappellent les premières manières du poète. Ainsi la pièce *A Villequier*, et *A quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt*, ou *Quand nous habitions tous ensemble*. Là nous retrouvons le Victor Hugo que nous connaissions, avec la souffrance en plus. Nous voyons apparaître un autre Hugo dans les livres V et VI des *Contemplations*. S'il

ajoute en 1855 un « post-scriptum » à ce qu'il avait *écrit en 1846*, ce n'est pas seulement une lamentation sur ses douleurs, c'est un défi au malheur :

> Sur mes jours devenus fantômes, pâle et seul,
> Je regarde tomber l'infini, ce linceul.
> Et vous dites : Après? — Sous le mont qui surplombe,
> Près des flots, j'ai marqué la place de ma tombe;
> Ici le bruit du gouffre est tout ce qu'on entend;
> Tout est horreur et nuit : — Après? — Je suis content!

Et il intitule *Au bord de l'infini* son livre VI; et dans *Les Mages* il prend l'attitude d'un « esprit conducteur des êtres ». Et il écoute « *Ce que dit la bouche d'Ombre* ». L'inspiration apocalyptique commence dès lors de le saisir.

C'est un autre Hugo aussi que nous trouvons dans *Les Châtiments*. De ce recueil nous pouvons aujourd'hui parler avec une entière liberté, et dire qu'il ne fait pas d'honneur au poète. Les belles choses n'y manquent pas. Mais l'insulte y passe vraiment la mesure, lorsque par exemple Hugo traite Montalembert de « Judas », de « renard », de « vipère » de « fourbe », de « louche rhéteur ». Voilà qui n'est pas permis, sans se dégrader soi-même! Et puis, l'idée générale en est fausse, car rien n'est plus inexact que cette opposition des deux Napoléons, et du 2-Décembre au 18-Brumaire. Enfin le livre est fort peu philosophique. A quoi l'on peut ajouter que Hugo aurait peut-être servi volontiers Napoléon III, et qu'il aurait dû ne point tant louer Napoléon Ier.

Mais *Les Châtiments* n'en occupent pas moins dans l'œuvre de Hugo une place considérable. Nulle part on ne saisit mieux la liaison étroite, l'originelle solidarité

du lyrisme et de la satire; nulle part non plus on ne touche mieux du doigt le passage du lyrique à l'épique.

Voici un fragment purement lyrique :

> O soldats de l'an deux ! ô guerres, épopées !
> Au levant, au couchant, partout, au sud, au pôle,
> Avec de vieux fusils sonnant sur leur épaule
> Passant torrents et monts,
> Sans repos, sans sommeil, coudes percés, sans vivres,
> Ils allaient fiers, joyeux et soufflant dans des cuivres,
> Ainsi que des démons !

Voici le mélange de la satire et du lyrisme :

> O vous dont le travail est joie
> . . . .
> O sœurs des corolles vermeilles,
> Filles de la lumière, abeilles,
> Envolez-vous de ce manteau !
> Ruez-vous sur l'homme, guerrières !
> (*Les Abeilles du Manteau Impérial.*)

Enfin voici de l'épopée :

> Il neigeait. On était vaincu par sa conquête.
> Pour la première fois l'aigle baissait la tête.
> Sombres jours ! L'Empereur revenait lentement,
> Laissant derrière lui brûler Moscou fumant.
> Il neigeait....
> (*L'Expiation.*)

Satirique, épique et lyrique à la fois, les trois inspirations sont mêlées. Les tableaux vont se détacher de leurs cadres, et prendre une valeur impersonnelle ; mais en nous les présentant le poète ne fera jamais de l'art pur, il marquera toujours une intention personnelle ; et cette intention sera toujours dirigée contre quelqu'un.

C'est peut-être ici le cas d'examiner jusqu'à quel point Hugo mérite le nom de penseur. Il y a controverse à ce sujet. Et en effet on donne différents sens au mot

« penseur ». Un penseur, c'est un homme qui a un système lié, fondé sur une vue originale des choses; c'est un homme qui a une idée profonde, dans le plan de laquelle il fait tout rentrer ; c'est un homme dont l'information est diverse, dont la curiosité s'étend à tout, et qui sait le rapport des choses éloignées; en d'autres termes, un penseur est Kant ou Spinoza; il est Pascal ou Bossuet; il est Diderot ou Renan. En ce sens, il est évident que Hugo n'est pas un penseur. Hors de la poésie et de la politique, il ne s'est intéressé vraiment à rien de la science, ni de la philosophie, ni de l'art. Il n'a pas d'idée maîtresse ; ou son idée maîtresse est si banale! Elle consiste à penser que tous les rois sont des gredins, tous les prêtres des êtres ignobles; et que le peuple est bon; bref elle rappelle ce que Voltaire a de plus grossier, avec une adoration de la Nature et une méconnaissance des lois de la société que Voltaire n'a jamais eues. Enfin Hugo n'a pas de système. Mais il fait souvent penser. Les mots expriment ou évoquent des idées : or personne n'a mis en lumière plus de rapports confus. En réalité son imagination est celle d'un primitif. Elle a quelque chose de Dante, d'Eschyle, d'Ézéchiel. C'est peut-être ce que nous aurions déjà pu remarquer quand nous avons parlé de la couleur et du relief des *Orientales*. Évidemment, pour peindre et sentir la nature avec une telle intensité, il faut avoir des liaisons avec elle, il faut être engagé de toute une part de son génie dans ce qu'elle a de primitif et d'obscur, je dirais volontiers qu'il faut être soi-même une espèce de force de la nature.

Mais de 1850 à 1860 trois causes ont contribué à

pousser Hugo dans ce sens : la haine, et l'espèce de tension d'esprit qu'elle lui donne ; il devint dès lors l'homme de l'idée fixe ; l'exil, l'isolement, qui en l'obligeant à vivre sur lui-même, loin de ses habitudes, a développé en lui la faculté du rêve infini ; la mer enfin, la nature sauvage et hostile, dont il contemplait et ressentait la présence et la force. Nous tiendrons enfin toutes les origines de *La Légende des siècles*, si à tout cela nous ajoutons la force extraordinaire chez Hugo de la volonté.

Ces divers éléments se trouvent rassemblés dans la première pièce de la *Légende* : *La Vision d'où est sorti ce livre.* Voici le rêve gigantesque :

J'eus un rêve, le mur des siècles m'apparut.
C'était de la chair vive avec du granit brut,
Une immobilité faite d'inquiétude,
Un édifice ayant un bruit de multitude,
Des trous noirs étoilés par de farouches yeux....

Voici la volonté supérieure à tous les obstacles :

Il n'est pas de brouillards, comme il n'est point d'algèbres,
Qui résistent, au fond des nombres ou des cieux,
A la fixité calme et profonde des yeux.

Et voici la haine :

La chaîne d'or du trône aboutissant au bagne.

Et voici l'effroi devant les forces de la nature :

... Toute une flotte en détresse qui sombre
Ressemblant à la phrase interrompue et sombre
Que l'ouragan, ce bègue errant sur les sommets
Recommence toujours sans l'achever jamais.

La *Légende* a paru, comme on le sait, en trois fois :

en 1859, en 1877, en 1883; et dans une étude spéciale sur Hugo il y aurait lieu de distinguer les trois recueils. Mais nous au contraire à notre point de vue, nous avons avantage, pour une fois, à confondre ici les temps au lieu de les distinguer, et à prendre le livre dans son ensemble tel que Hugo l'a rêvé.

Il a trois parties bien nettes :

a) Une partie légendaire et primitive, comprenant des pièces telles que *Le Sacre de la Femme*, *Booz endormi*, *Entre géants et dieux*.

b) Une partie épique ou historique : *Eviradnus*, *Le Petit roi de Galice*, *Le Groupe des Idylles*, *La Rose de l'Infante*, *Les Pauvres gens*, *Le Romancero du Cid*, etc.

c) Une partie prophétique, apocalyptique : *L'Épopée du ver*, *Pleine mer*, *plein ciel*, *La Trompette du jugement*.

Dans chacune de ces trois parties, on trouve quelques-unes des pièces les plus belles de Hugo, comme *La Rose de l'Infante*, ou les plus ridicules, comme *Le Cid exilé*.

Les mérites de cette dernière manière de Hugo sont connus : elle est plus large et plus libre, que ses manières antérieures. — En voici d'autres : c'est une rare faculté de matérialiser ce que personne n'a jamais vu, et de dégager des symboles ce qu'ils contiennent d'accessible :

Je vis dans la nuée un clairon monstrueux.
Et ce clairon semblait, au seuil profond des cieux,
Calme, attendre le souffle immense de l'archange.
Ce qui jamais ne meurt, ce qui jamais ne change,
L'entourait. A travers un frisson, on sentait
Que ce buccin fatal, qui rêve ou qui se tait,
Quelque part, dans l'endroit où l'on crée, où l'on sème,
Avait été forgé par quelqu'un de suprême

Avec de l'équité condensée en airain.
Il était là, lugubre, effroyable, serein.
Il gisait sur la brume effroyable qui tremble,
Hors du monde, au delà de tout ce qui ressemble
A la forme de quoi que ce soit.
Il vivait.
Il semblait un réveil songeant près d'un chevet.

Voilà bien en effet la double expression du génie de Hugo : ombre et rayon, charme et horreur, sourire et frisson.

D'où vient cependant qu'on admire plus qu'on ne sympathise, et même qu'en admirant on ne puisse s'empêcher de regimber ? C'est que l'on craint qu'il ne se mêle là bien de la rhétorique : et *Le Titan*, *Le Satyre*, d'autres pièces encore, nous confirment en cette impression.

Mais voici qui est plus inquiétant encore. Vers le même temps Hugo compose ses *Chansons des rues et des bois*. Et à côté des strophes éclatantes :

C'était le grand cheval de gloire,
Né de la mer comme Astarté,
A qui l'Aurore donne à boire
Dans les urnes de la clarté,

on en trouve d'autres, d'un genre tout différent :

On entendait Dieu, dès l'aurore,
Dire : As-tu déjeuné, Jacob ?
. . . .
Tout aimait, tout faisait la paire.
L'arbre à la fleur disait : Nini !
Le mouton disait : Notre Père,
Que votre sainfoin soit béni !

Comment deux inspirations aussi diverses peuvent-elles coexister dans le même homme ? Sans doute Hugo est

épris foncièrement de l'antithèse. Mais enfin conçoit-on Eschyle écrivant *Les Nuées*, Ezéchiel faisant des madrigaux, Dante composant *Le Décaméron*? Leurs gaîtés mêmes devaient avoir quelque chose de noble, et rien de libertin ou de polisson. On ne se représente pas non plus Voltaire écrivant *Le Paradis perdu*, ou Béranger *La Mort de Socrate*! Ce qui revient à dire que la rhétorique et la virtuosité tiennent ici la première place. Quelque objet qu'on lui propose, indifférent au contenu, grâce à l'hypnotisme de ses images et de ses fantômes, Hugo désormais le traite. Et c'est là que l'on voit la vérité de la parole célèbre que : « Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas ». Le pas, Hugo le franchit dans *Le Pape*, *l'Ane*, *Religion et Religions* (1878-1880), qui sont autant d'œuvres illisibles, qui n'ont même plus pour elles cette obscurité sous laquelle on cherchait un sens ; qui ne nous procurent plus seulement la sensation de l'énorme et du gigantesque, mais celle du vide.

Et ainsi, après avoir été dans sa première manière le plus grand inventeur de rythmes et le plus merveilleux coloriste, le plus extraordinaire symphoniste, Victor Hugo dans sa seconde manière a reculé en français les limites de la langue par sa virtuosité ; il a reculé aussi celles de la poésie : naturalisme, symbolisme, mystère, sont entrés grâce à lui dans notre domaine poétique.

Pour terminer il importerait de parler des dernières années de Hugo, et de son influence politique et sociale. C'est par ses ouvrages écrits, et non par ses discours, qu'il a agi profondément : par ses *Châtiments*, par *Napoléon le Petit* (1853), par ses *Misérables* (1862) ; ou, en d'autres termes, par la persistance de ses haines,

et par son habileté peut-être inconsciente, à les identifier avec la cause du « progrès » social.

On pourrait en outre relever dans son *William Shakespeare* (1864) quelques vues de critique, quelques intuitions profondes ; mais les quatorze génies qu'il étudie et caractérise lui ressemblent trop à lui-même. Il n'est nulle part plus personnel que dans ce livre de critique littéraire ; et il semble devenir plus profondément romantique, à mesure que le Romantisme est combattu davantage, autour de lui.

CHAPITRE VII

ÉMILE AUGIER

A la réaction contre le Romantisme, le théâtre d'Augier vient donner une nouvelle vigueur.

C'est de bonne heure que celui-ci a lutté pour le naturalisme et le bon sens. Il a été « lieutenant » de Ponsard, dont il était presque le compatriote. Et s'il a plu à l'auteur de *La Ciguë* (1844), de *L'Aventurière* (1848), de *Gabrielle* (1849), de se réconcilier sur ses vieux jours avec le Romantisme, toutes ses premières pièces n'en ont pas moins été dirigées contre les romantiques ; et *Diane*, en particulier, n'est que *Marion Delorme* refaite par un « homme de bon sens » ; de même que *Gabrielle* n'est qu'une dérision bourgeoise des héroïnes de George Sand : Gabrielle n'aime pas un honnête et laborieux mari, parce qu'elle est romanesque :

O nature immortelle,
Pénétrantes senteurs de la feuille nouvelle,
Tranquillité des champs au soleil prosternés,
Est-ce là cet amour dont vous m'entretenez?
(*Gabrielle*, acte I, sc. I.)

C'est comme adversaire du Romantisme que les admirateurs d'Augier l'ont accueilli d'abord; et, s'il a paru un moment se réconcilier avec les romantiques, en collaborant avec Sandeau, dans *La Chasse au roman* (1851), *La Pierre de touche* (1854), *Le Gendre de M. Poirier* (1854), il n'a pas tardé à se trouver dépaysé dans ce genre de la comédie sentimentale et moyenne. Et c'est, finalement, en prenant position et parti contre le Romantisme, dans *Le Mariage d'Olympe* (1855), *Les Lionnes pauvres* (1858), *La Jeunesse* (1858), qu'il a conquis son originalité.

En quoi consiste cette originalité?

Il a mis au service des idées, qualifiées généralement de « bourgeoises », c'est-à-dire des idées justes, socialement utiles, et où la classe bourgeoise mettait sa force et son orgueil, une verve un peu brutale. Ces idées avaient été ébranlées par le Romantisme; et ceux-là même qui les professaient, qui les pratiquaient, les défendaient peu ou mal, avec hésitation et timidité. Augier, lui, affirme sans rougir que « bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée »; il ne vénère ni l'Amour, ni les courtisanes, dont il montre que l'amour ne refait point la virginité. Chez lui, les intrigants, pour la plus grande gloire de la morale courante, finissent mal.

En second lieu, il a imaginé des intrigues « actuelles » ou contemporaines, pour lesquelles il s'est largement inspiré de Balzac, par exemple dans *Les Effrontés*, *Le Fils de Giboyer*, *Maître Guérin*. Surtout il a imité Balzac en donnant une importance nouvelle à la question d'argent. Elle n'est pas chez lui un simple moyen de

théâtre, mais bien le fond de la pièce. Enfin, pour achever sa ressemblance avec Balzac, il a généralement emprunté son décor à la vie ambiante : affaires industrielles, dans *Les Effrontés*, découvertes ou inventions scientifiques, dans *Un beau mariage*, *Maître Guérin*, événements politiques : *Le Fils de Giboyer*.

Un autre élément de son originalité — par rapport au Romantisme, mais non pas par rapport à ses spectateurs — et de son succès, a été son esprit « bourgeois de 1789 » et du second Empire : il se pose en ennemi de vaines distinctions; surtout, il est anticlérical, à la manière superficielle, perfide et haineuse de Béranger. C'est sans doute ce que l'on prétend louer en lui, quand on met « de la famille de Molière » l'auteur du *Fils de Giboyer*, qui a traité sur la scène L. Veuillot plus cruellement que Voltaire n'avait osé y traiter Fréron.

Quant à son mérite proprement dramatique, je ne le crois pas très considérable. On a trop vanté son talent d'écrivain, sa « robuste franchise » et sa « mâle correction ». Son vers est étrangement prosaïque, volontairement peut-être en certains cas, mais souvent par nécessité :

Quoi donc! Les vérités généreuses et fortes
Que le monde adorait, sont-elles si bien mortes,
Que la jeunesse même en ait quitté le deuil
Et plante bravement des choux sur leur cercueil?
Jeunes gens qui prêtez aux maximes sordides
Les lèvres du sourire et de l'amour candide,
Quel âge a votre esprit?

(*La Jeunesse*, act. II, sc. v.)

Sa prose, assez naturelle d'ailleurs, manque en général

d'accent. Ses moyens sont souvent très artificiels, et ses intrigues bien romanesques.

On ne voit pas non plus qu'il ait soupçonné l'existence des grandes questions. Et si la morale tient une grande place dans son œuvre, la pensée proprement dite y fait défaut. Au total, Augier est un honnête dramaturge, soucieux de combattre les excès du lyrisme et de l'individualisme romantique destructeur de la moralité et du bon sens. Ses ambitions littéraires n'ont pas dépassé sa capacité.

CHAPITRE VIII

OCTAVE FEUILLET

Lui aussi, le « Musset des familles », comme on l'a très justement surnommé dans un spirituel à peu près, atteste et contribue à hâter la déchéance du Romantisme.

Ses débuts avaient cependant été fort romantiques. Son père, qui voulait le faire entrer dans la diplomatie, contrecarra trois ans sa vocation d'écrivain. Il composa alors quelques pièces de théâtre, en collaboration avec Paul Bocage, le neveu de l'acteur célèbre. Celui-ci fit admettre aux Français *La Vieillesse de Richelieu* (1848), et *Échec et mat* à l'Odéon.

Son premier roman, *Bellah* (1850), n'est pas sans rapports avec *Les Chouans* de Balzac, d'une part, et d'autre part avec les romans de Jules Sandeau. Son mariage avec sa cousine exalte bientôt en lui une sensibilité honnête, un certain romanesque bourgeois, en quelque sorte, un idéalisme sentimental qui cherche, pour s'y épanouir agréablement, un cadre de confortable

et de luxe. Il habite à Saint-Lô une maison assez délabrée, et il dit alors à sa femme :

Comment veux-tu que je travaille ici? *que je rêve des élégances mondaines* dans cette chambre de bohème ruiné? Je sens que pour me donner de l'inspiration, que pour bien peindre mes héroïnes, il me faudrait vivre sous des tentures de satin!

En 1851, il publie ses *Scènes et Proverbes*; dans le même genre il publiera en 1855 des *Scènes et Comédies*. Le naturalisme naissant l'attire, et il compose *Le Village* (1852). Mais il revient au romantisme par sa pièce de *Dalila* (1853), qui obtient d'ailleurs un très vif succès. Enfin, il essaye de concilier naturalisme et romantisme par le moyen du romanesque, dans *La Petite Comtesse* (1856), et *Le Roman d'un jeune homme pauvre* (1858).

Arrêtons-nous à ce dernier, qui est le plus connu, et, avec *M. de Camors*, le plus caractéristique sans doute de la manière d'O. Feuillet. Voici la définition du romanesque, donnée par l'auteur, comme une sorte de moralité de son œuvre :

A force de raison et de prose, on finit par diffamer *Dieu* et dégrader son œuvre. Dieu donne la paix aux morts, la *passion* aux vivants! Oui, il y a dans la vie, à côté de la *vulgarité des intérêts* courants et quotidiens *à laquelle je n'ai pas l'enfantillage de vouloir échapper*, il y a une *poésie permise*, que dis-je? commandée! C'est la part de l'âme douée d'immortalité. Il faut que cette âme se sente et se révèle quelquefois, fût-ce par des transports au delà du réel, par des *aspirations au delà du possible*, fût-ce par des orages ou par des larmes. Oui, il y a une souffrance qui vaut mieux que le bonheur, ou plutôt qui est le bonheur même, celle d'une créature vivante qui connaît tous les troubles du cœur et toutes les chimères de la pensée, et qui partage ces nobles tourments avec un cœur égal et une pensée fraternelle! Voilà le roman que chacun a le droit, et, pour dire tout, le devoir de mettre dans sa vie, s'il a le titre d'homme et s'il le veut justifier.

On le voit, Feuillet s'attache à trouver la liaison, la conciliation, la soudure pour ainsi dire, entre la vie réelle et l'esprit romantique. Consciencieusement, il s'applique à ne point imaginer d'événements trop singuliers : le « jeune homme pauvre » est le dernier rejeton d'une famille noble ruinée, et il accepte les fonctions d'intendant dans une famille honorable : à la fin du roman, il épouse Marguerite Laroque. L'intrigue est donc assez banale. Les caractères ne sont pas non plus idéalisés systématiquement, à la manière romantique : il y a là d'honnêtes gens assez ternes, et des gens malhonnêtes qui ne sont pas des scélérats. Enfin les questions pratiques, les questions d'argent, tiennent dans le livre une très grande place : le jeune homme blâme le dédain de son père « pour le côté positif et ennuyeux de la vie »; il a des entrevues d'affaires avec son notaire. Il célèbre sur le mode lyrique la « loi sacrée » du travail; ses fonctions d'intendant le mettent à même de travailler; il lui arrive même de railler l'enthousiasme romantique que l'on affectait alors pour les paysages bretons. Mais le jeune intendant gagne des sympathies, et se fait estimer, beaucoup plus par ses talents mondains, par sa belle mine, par sa fière allure, que par ses qualités d'homme d'affaires. Il se promène à cheval bien souvent. Il vante le travail; mais pour une raison qui témoigne qu'il le connaît assez peu :

Le travail est certainement une loi sacrée, puisqu'il suffit d'en faire la plus légère application pour éprouver je ne sais quel contentement et quelle sérénité.

Et son dédain pour les landes bretonnes s'atténue dès qu'il aperçoit des bergères qui ressemblent « aux châte-

laines de pierre qu'on voit couchées sur les tombeaux ».

Qu'est-ce à dire, sinon qu'au romanesque des sentiments et des théories, au romanesque de George Sand, Feuillet substitue un romanesque d'imagination? Précisons : un romanesque mondain. Les « châteaux de famille », les portraits armoriés, la noblesse pauvre, les serviteurs dévoués à leurs maîtres, le point d'honneur, la délicatesse un peu exaltée, voilà les objets principaux parmi lesquels se meut l'imagination de Feuillet. Tout cela devait lui assurer le succès auprès des âmes rêveuses, auxquelles il donnait ainsi l'aliment d'une poésie, ou plutôt d'une illusion peut-être inoffensive.... Et cependant, en réunissant les deux notions de monde et de poésie, d'élévation morale, s'il n'invitait pas au désordre, ne risquait-il pas de provoquer quelques dures déceptions?

CHAPITRE IX

GUSTAVE FLAUBERT

L'auteur de *Madame Bovary*, comme celui du *Roman d'un jeune homme pauvre*, avait commencé par être romantique. Né en 1821, son adolescence coïncidait avec l'épanouissement du Romantisme lyrique et dramatique. Il fit des vers. Il rêvait d'une épopée : et à la fin de sa vie, il reviendra à ces ambitions, en méditant un poème sur le combat des Thermopyles. Il se lie avec Louis Bouilhet, avec Maxime du Camp ; il voyage. Et il ne tarde pas à se former sa conception de l'art, qui, originairement, ne procède que de l'excès de sa modestie :

> Les petits ruisseaux débordés prennent des airs d'océan ; il ne leur manque qu'une chose pour l'être : la dimension ! Restons donc rivière et faisons tourner le moulin.
>
> (*Correspondance*, II, 190.)

Et dès ce moment il professe une estime singulière pour « ce vieux croûton de Boileau », qui était un grand réaliste.

En 1845, il conçoit, devant un tableau de Breughel, sa *Tentation de saint Antoine*, qu'il écrit sans peine.

C'est plus tard que sa préoccupation du style devint pour lui une sorte de torture.

On s'est en général efforcé de marquer dans son œuvre des discordances, d'opposer *Madame Bovary* (1857), à *Salammbô* (1862), et à *L'Éducation sentimentale* (1869), et ces trois livres à *Bouvard et Pécuchet*, qui est resté inachevé. Il me semble au contraire qu'il règne dans l'œuvre de Flaubert une unité profonde ; que, d'un roman à l'autre, le sujet seul diffère, mais les procédés sont demeurés les mêmes, et la conception d'art identique.

Le premier point de cette conception consiste pour l'auteur à s'abstraire lui-même de la réalité qu'il représente ; et à n'en retenir, pour le peindre, que ce qui donnera la même impression à tous ceux qui l'étudieront d'assez près. Flaubert a écrit, dans la *Préface* qu'il a mise aux dernières *Chansons* de L. Bouilhet :

Les accidents du monde, dès qu'ils sont perçus, nous apparaissent comme transposés pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes choses, y compris votre existence, ne vous semblent pas avoir d'autre utilité.

En d'autres termes, le véritable artiste, selon lui, considère le monde, la nature, la vie, l'homme enfin, comme des choses qui seraient faites pour l'art, et non plus l'art comme une chose qui serait faite pour l'homme. Le véritable artiste, dit-il, « éprouve une répulsion invincible à mettre sur le papier quelque chose de son cœur ».

Quand est-ce qu'on écrira les faits au point de vue d'une *blague supérieure*, comme le bon Dieu les voit, d'en haut?

En second lieu, la représentation de la réalité devra,

selon Flaubert, être typique, et non anecdotique, ce qui est encore le contraire du Romantisme, attendu que, si le Romantisme a vu dans le caractère ce qu'on pourrait appeler l' « accidentel » ou l' « unique », le caractère pour Flaubert et pour le naturalisme, comme pour la science de son temps, a consisté dans l'élément durable et permanent des choses changeantes. On peut donc traiter l'aventure d'Emma Bovary comme on fait de celle de Salammbô, et incarner, dans l'une comme dans l'autre, tout un « moment » de l'histoire, toute une famille de femmes, et toute une civilisation. Nous avons là-dessus les déclarations les plus formelles de Flaubert. A propos de Frédéric Moreau, le héros de son *Éducation sentimentale*, il dit :

Je me suis efforcé de m'arrêter aux généralités les plus grandes, et je me suis détourné exprès de l'accidentel.

Quant à sa « pauvre Bovary », il la jugeait également représentative de toute une catégorie d'âmes féminines :

Ma pauvre Bovary souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois dans cette heure même.

Enfin, en troisième lieu, Flaubert veut que l'artiste communique à son œuvre « la vie supérieure de la forme », par le moyen d'un style « rythmé comme le vers et précis comme le langage des sciences ».

Et c'est ainsi que lui-même réussit à être un admirable peintre. Lorsqu'on lit, dans *L'Éducation sentimentale*, la description suivante :

Le soleil, passant sous l'Arc de Triomphe, allongeait à hauteur d'homme une lumière roussâtre qui faisait étinceler les moyeux des roues, les poignées des portières, le bout des timons, les anneaux des sellettes.

On se tromperait singulièrement, de ne voir là qu'une énumération de parties, selon la formule de l'abbé Delille. C'est un rayon de lumière, dont on suit le trajet tout le long des objets qu'il rencontre en n'indiquant de ces objets eux-mêmes que les portions que la lumière accroche et fait ressortir.

Un autre procédé ordinaire à Flaubert, — et qu'il a emprunté à Chateaubriand, — c'est la transposition du sentiment dans l'ordre de la sensation, ou plutôt la traduction du sentiment par quelque sensation exactement correspondante :

Si Charles l'avait voulu cependant, il lui semblait qu'une abondance subite se serait détachée de son cœur, comme tombe la récolte d'un espalier quand on y porte la main.

Ce qui mérite également l'attention dans l'art de Flaubert, c'est son talent de conteur. Il disait en parlant de son ami Louis Bouilhet :

Combien d'écrivains, parmi les plus vantés, seraient incapables de faire une narration, de joindre bout à bout une analyse, un portrait, un dialogue ?

Or voilà justement ce qu'il sait faire lui-même. Dans ses récits, tout marche ensemble, du même pas, entraîné dans le même mouvement.

Cependant toutes les « réalisations » de Flaubert, à l'exception de *Madame Bovary*, ont été gâtées par

l'intervention de l'auteur de *Bouvard et Pécuchet*, dont l'ironie perpétuelle est une perpétuelle dérogation au principe de l'impersonnalité de l'artiste. Flaubert hait le « bourgeois » :

Les uns voient bleu, les autres voient noir; la multitude voit bête....

. . . .

Il se sent écœuré par la bassesse des figures, la niaiserie des propos, la satisfaction imbécile transpirant sur les fronts en sueur.

Les sottises dont il prétend donner dans son œuvre l'exacte représentation, il les souligne d'un ricanement de triomphe, il s'enorgueillit visiblement d'en reconnaître l'énormité.

A propos de cette ironie, on a prononcé le mot de pessimisme : il me paraît bien fort. Flaubert n'en veut aux hommes que de ne pas comprendre l'art comme lui-même. Or ce point de vue n'est légitime, qu'à la condition qu'on se renferme étroitement dans son art, et qu'on n'en sorte point pour interpréter ou pour juger la vie. Flaubert a cru qu'il n'y a au monde que l'art, ce qui d'ailleurs a été sa force, mais aussi sa faiblesse, à un autre point de vue, parce qu'il y a dans la vie autre chose que l'art. Voilà pourquoi Flaubert, tout en étant psychologue, ne démêle de l'âme que ce qui se laisse lire sur les visages, dans la structure de la face, dans le relief des traits, dans le jeu de la physionomie. Peintre des faits extérieurs, l'existence du milieu intérieur lui échappe; toutes les fois qu'il touche au domaine de l'âme proprement dite, sa langue est maladroite et impuissante. Ses procédés matérialistes ne peuvent pas le conduire au delà

de cette région vague où le sentiment est encore engagé dans la sensation. Tout un monde lui demeure fermé.

Et par son exemple et son succès, il contribua, dans la suite, à maintenir fermé ce monde de l'âme aux romanciers naturalistes.

CHAPITRE X

LECONTE DE LISLE

Charles-Marie-René Leconte de Lisle, né à la Réunion en 1818, mort à Paris en 1894, avait débuté dans le Romantisme, et dans le Romantisme social. Car après un séjour à Rennes, en 1840-45, il arrive à Paris, et y collabore aux journaux phalanstériens durant cinq années. Il écrit quelques poèmes : *Hylas*, *Niobé*, *Hypatie*, d'une inspiration nettement païenne. Il intervient dans la cause de l'abolition de l'esclavage. Enfin il s'applique à une traduction de *L'Iliade*; et il publie successivement des *Poèmes antiques* (1852), ses *Poèmes et Poésies* (1854), ses *Poèmes barbares* (1862), ses *Poèmes tragiques* (1884). Dans la *Préface*, — supprimée depuis — des *Poèmes antiques*, il faisait des déclarations franchement anti-romantiques, et il les renouvelait dans ses *Montreurs* :

Tel qu'un morne animal, meurtri, plein de poussière,
La chaîne au cou, hurlant au chaud soleil d'été,
Promène qui voudra son cœur ensanglanté,
Sur ton pavé cynique, ô plèbe carnassière!

Pour mettre un feu stérile en ton œil hébété,
Pour mendier ton rire ou ta pitié grossière,
Déchire qui voudra la robe de lumière
De la pudeur divine et de la volupté.

Dans mon orgueil muet, dans ma tombe sans gloire,
Dussé-je m'engloutir pour l'éternité noire,
Je ne te vendrai pas mon ivresse ou mon mal,

Je ne livrerai pas ma vie à tes huées,
Je ne danserai pas sur ton tréteau banal,
Avec tes histrions et tes prostituées.

Voilà qui pouvait plaire, et qui plut en effet, à Flaubert. Quelle est l'inspiration, quels sont les thèmes principaux de Leconte de Lisle?

L'inspiration antique est la première en date. Elle se combine chez le poète avec l'inspiration antichrétienne et antireligieuse; avec l'amour païen de la beauté pure : Gautier prétendait que Leconte de Lisle était « parfois plus grec que la Grèce », et que « son orthodoxie païenne ferait croire qu'il a été, ainsi qu'Eschyle, initié aux mystères d'Eleusis ». Telle est bien l'impression que donne une pièce comme *Hypatie* :

O sage enfant, si pure entre tes sœurs mortelles!

. . . .

Le vil Galiléen t'a frappée et maudite,
Mais tu tombes plus grande! Et maintenant, hélas!
Le souffle de Platon et le corps d'Aphrodite
Sont partis à jamais pour les beaux cieux d'Hellas!

Dors, ô blanche victime....
Dors! l'impure laideur est la reine du monde,
Et nous avons perdu le chemin de Paros.

Les dieux sont en poussière, et la terre est muette :
Rien ne parlera plus dans ton ciel déserté.
Dors! Mais vivante en lui chante au cœur du poète
L'hymne mélodieux de la sainte Beauté!

De là résultent plusieurs conséquences chez Leconte de Lisle : la théorie de l'impersonnalité du poète, qui doit s'oublier lui-même en présence de la Beauté suprême; la religion de la forme, qu'il doit pratiquer comme un culte; la doctrine de l'art pour l'art.

L'antiquité hindoue, qu'a étudiée le poète après l'antiquité grecque, a eu sur lui d'autres influences : et c'est elle vraisemblablement qu'il faut rendre responsable du pessimisme de Leconte de Lisle, de son goût pour l'exotisme, et de sa conception d'une poésie « naturaliste et scientifique ».

Le goût pour l'exotisme chez Leconte de Lisle procède aussi de l'auteur d'*Émaux et Camées* et de celui des *Orientales*. Mais il lui vient surtout des lectures qu'il a pu faire des indianistes, et notamment d'Eugène Burnouf.

Car ce qu'a pensé Leconte de Lisle, c'est que, pour parler, fût-ce en vers, de l'Inde, de la Grèce, ou de Rome, peut-être était-il bon de commencer par les connaître, et pour cela de les étudier. C'est ce dont les romantiques semblaient ne s'être pas doutés. Hugo s'était figuré l'Orient d'après les caprices de son imagination. Il s'ensuit que, dans les *Poèmes antiques* et les *Poèmes barbares*, la « couleur locale » a une tout autre intensité, et une tout autre valeur que dans *Les Orientales* ou *La Légende des siècles*. Le poète s'est vraiment doublé d'un orientaliste, d'un archéologue, d'un historien; et tous les efforts de sa versification, les artifices de son rythme, ne seront destinés qu'à donner une idée plus exacte, plus « scientifique », de l'époque, du peuple, de la civilisation qu'il veut évoquer. Lisez *La Vérandah* :

Au tintement de l'eau dans les porphyres roux,
Les rosiers de l'Iran mêlent leurs frais murmures,
Et les ramiers rêveurs leurs roucoulements doux.
. . . .

Vous y verrez pour ainsi dire tout un raccourci d'histoire ! Leconte de Lisle a prétendu réunir et réconcilier la science et l'art :

L'art et la science, longtemps séparés par suite des efforts divergents de l'intelligence, doivent désormais tendre à s'unir étroitement, sinon à se confondre. L'un a été la révélation primitive de l'idéal contenu dans la nature extérieure ; l'autre en a été l'étude raisonnée et l'exposition lumineuse. Mais l'art a perdu cette spontanéité intuitive, ou plutôt il l'a épuisée. C'est à la science de lui rappeler le sens de ses traditions oubliées, qu'il fera revivre dans les formes qui lui sont propres.

Quant au pessimisme de Leconte de Lisle, il se peut que celui de Vigny l'ait aidé à prendre consistance. Toutefois on peut dire qu'à cet égard il y a chez Vigny plus de noblesse, et, sinon plus de sincérité, du moins une conviction plus communicative. Il manque aussi à Leconte de Lisle, de s'être dégagé de l'antichristianisme, et d'avoir eu pitié des « souffrances humaines », dont Vigny aimait la « majesté ». Cette dureté ne tient pas sans doute à quelque insensibilité personnelle ; Leconte de Lisle n'est point aussi impassible qu'il l'a dit, et qu'on l'a cru. Et lui-même a chanté non sans mélancolie le « charme de ses premiers rêves » dans *Le Manchy*. — Elle tient à son parti pris de ne prêter son vers qu'à l'expression des misères de l'humanité, non des misères de l'individu, et aussi peut-être à sa conception du style. Le premier caractère de ce style est d'être éminemment plastique, sculptural. Lisez à cet égard l'*Héraklès au taureau* :

Or, dardant ses yeux prompts sur la peau léonine
Dont Hèraklès couvrait son épaule divine,
Irritable, il voulut heurter d'un brusque choc
Contre cet étranger son front dur comme un roc.
Mais, ferme sur ses pieds, tel qu'une antique borne,
Le héros d'une main le saisit par la corne,
Et, sans rompre d'un pas, il lui ploya le col,
Meurtrissant ses naseaux furieux dans le sol.

. . . .

Des grands muscles roidis, gonflaient son bras viril.

Ailleurs, dans *Qaïn*, nous trouvons une simplicité de la ligne, un éclat sombre de la couleur, une netteté de contour qui rappelle le bas-relief.

Peut-être reprochera-t-on à ce style et à cette versification de manquer d'aisance, ou d'air, pour ainsi parler; de donner à toutes les scènes, et à tous les personnages, un certain aspect hiératique et roidi; et d'être un peu monotones. Les sonorités gracieuses font un peu défaut; les césures sont brusques; les images, les comparaisons, attirent toujours l'esprit du lecteur sur quelque geste violent, sur quelque attitude crispée. Tout cela est trop net, et laisse trop peu de liberté au rêve. Tout cela est dur, et assez froid.

Leconte de Lisle nous paraît également distant, pour ainsi dire, par son érudition souvent affectée : pourquoi orthographier, de manière à leur donner une physionomie barbare, certains noms grecs admis en français, et adoucis par notre langue? Clytemnestre est connue : pourquoi l'appeler « Klutaimnestra »? Pourquoi nommer les Parques, « les Moires »? Il y a là quelque préciosité, quelque défi porté aux « philistins », ou aux « honnêtes gens ».

Malgré ce travers, — que Leconte de Lisle devait sans doute à ses origines romantiques, — les *Poèmes barbares*, les *Poèmes antiques*, les *Poèmes tragiques* n'en ont pas moins de très réels mérites : et ils marquent une réaction violente contre le Romantisme.

CHAPITRE XI

ALEXANDRE DUMAS FILS

Il naquit romantique, car son père était l'auteur des *Trois Mousquetaires*. Toute sa vie il admira son père. Toute sa vie il affecta également une attitude de révolte, — que sa naissance irrégulière peut expliquer en quelque façon. — Mais son indépendance, en fait, est limitée par le besoin de plaire ; et, pour plaire, de complaire à l'opinion. Et c'est pourquoi, né en 1821, et ayant écrit son premier drame à trente et un ans, c'est-à-dire au moment où le Réalisme se développe, le fils de l'auteur des *Trois Mousquetaires* pratique le réalisme au théâtre.

Il avait commencé par des romans, où il n'apparaît que comme un faible imitateur de son père. Dans ses *Aventures de quatre femmes et d'un perroquet* (1846-47), dans son *Docteur Servand* (1849), dans son *Régent Mustel* (1852), l'imagination, le style, et toute intention d'art font également défaut. Et l'on n'y est frappé de rien tant que de son ignorance prodigieuse, si ce n'est de sa suffisance, qui sont deux legs de son « grand enfant » et de son « bon garçon » de père.

Le succès de sa *Dame aux camélias* parue en roman d'abord, en 1848, puis jouée en 1852, lui indique sa véritable voie, qui est l'imitation de ce qu'il a vu lui-même ; et sans doute c'est une forme inférieure du réalisme, comme le réalisme des Champfleury, par exemple, et des Courbet, qui ne sont réalistes que de la stérilité de leur invention ; mais pourtant c'en est une. Il peindra donc désormais les milieux qu'il a connus et fréquentés : gens de plaisir, femmes faciles, caprices féminins, égoïsme masculin ; il est réaliste par fidélité de mémoire.

Sa *Diane de Lys* (1853), est toutefois une espèce de retour au Romantisme. Mais à dater du *Demi-Monde* (1855), Dumas se jette tout entier dans le Réalisme par imitation des mœurs contemporaines : et *La Question d'argent* (1857), *Le Fils naturel* (1858), qui est lui-même, Dumas ; *Un Père prodigue* (1859), qui est son propre père ; *L'Ami des femmes* (1864), — sans parler de son roman autobiographique *L'Affaire Clémenceau* (1866) — sont autant d'œuvres où dominent les caractères du Réalisme, dans la nature des intrigues, qui sont peu romanesques ; dans le choix des personnages, empruntés à la vie courante ; dans la familiarité du style. En ce dernier point, on constate une forte différence, entre le Réalisme de Dumas et celui de Flaubert : Dumas néglige la forme ; il est parfois incorrect. Il semble convaincu qu'on écrit toujours assez bien, dès qu'on réussit à se faire entendre. Une autre différence est la tendance à discuter des « questions » et à moraliser.

Cette tendance lui venait du Romantisme : Hugo avait toujours prétendu faire du théâtre une tribune où se discuteraient les grandes questions morales, politiques

et sociales surtout, et où la solution la plus idéaliste en serait prêchée aux spectateurs. Dumas est d'ailleurs encouragé dans cette voie par l'influence directe et personnelle de George Sand; par l'influence moins directe, mais non moins certaine des succès quasi politiques de quelques comédies d'Augier, comme *Les Effrontés* et *Le Fils de Giboyer*. — Il invente alors un nouveau théâtre, dont *Les Idées de Madame Aubray* (1867), sont le premier modèle, et tandis qu'Augier continue de subir l'influence de Scribe, et serait d'ailleurs embarrassé de la secouer, Dumas s'en émancipe et ses pièces deviennent des « thèses », dont les personnages ne sont que les porte-paroles appropriés, et l'intrigue une démonstration.

Ces thèses ont pour objet, en général, de montrer l'iniquité du Code, et de plaider notamment la cause de la recherche de la paternité, celle du divorce, et l'égalité romantique de l'homme et de la femme dans la faute et dans l'adultère. Les *Préfaces* du *Théâtre complet*, écrites en 1866-70, sont à cet égard très significatives. Mais c'est dans *Madame Aubray* que Dumas a pour la première fois mis en œuvre ses nouveaux principes. Voici les « idées » de l'héroïne, exposées par son fils :

Notre but est de protéger la femme, dans le présent et dans l'avenir, contre les dangers de l'ignorance, de la misère et de l'oisiveté, contre cet envahissement de l'amour vénal qui tue le travail, l'honneur, tout, hélas! chez les plus belles filles. Nous voulons armer ces malheureuses d'un métier, d'un art, d'une instruction, d'une morale simple et compréhensible qui les garantisse contre les mauvais exemples, bien tentants, il faut le dire, et nous voulons en faire des épouses, des compagnes et des mères.

(*Les Idées de Madame Aubray*, acte III, sc. I.)

C'est une « malheureuse » de cette sorte que le fils

de Mme Aubray épouse à la fin de la pièce, à la grande édification d'un jeune débauché, Valmoreau, que tant de générosité et tant d'amour convertit à la moralité et à l'idéalisme.

C'est conformément à ces principes nouveaux, fortifiés par le spectacle des événements de 1870, que Dumas écrit sa *Visite de noces* (1871), *La Princesse Georges* (1871), *La Femme de Claude* (1873), trois pièces dont il y en a au moins deux où l'on ne voit pas que la « thèse », nuise à la valeur dramatique de l'œuvre, et au contraire où l'obligation de « prouver » a débarrassé le théâtre de plusieurs conventions gênantes. Elles l'ont ramené à une simplicité d'action que Scribe lui avait rendue tout à fait étrangère, puisqu'il ne fondait son espoir de succès que sur l'imprévu de ses combinaisons. Elles y ont introduit un élément de passion, qui manque aux comédies d'Augier. Elles ont enfin rendu au théâtre une valeur littéraire, psychologique et morale, qu'il avait à peu près perdue depuis une centaine d'années.

Cependant on pouvait reprocher à *La Femme de Claude* un excès de symbolisme et d'abstraction. Dumas a voulu représenter en Claude la gravité, le travail, la pensée de la France ; et en sa femme le goût du plaisir, qui aurait livré la France à l'étranger. C'était d'ailleurs l'époque où Dumas se donnait des airs de prophète : j'ai vu, dit-il,

Une bête colossale qui avait sept têtes et dix cornes, et sur ses cornes dix diadèmes.

Cette période apocalyptique dura peu. Elle se prolonge par *L'Étrangère* (1876), et *La Princesse de Bagdad* (1881). Mais déjà, dans la Préface de *L'Étrangère,* il se prend à

douter de l'efficacité du théâtre à imposer ou même à enseigner une solution des grandes questions sociales ou morales :

Il comprend que ce n'est pas à la forme dont il s'est servi jusqu'à présent que l'humanité demandera jamais la solution des grands problèmes qui l'agitent....

Il devient enfin simplement moraliste dans *Denise* (1885) et dans *Francillon* (1887).

Quelle est sa morale? quelle moralité se dégage de son théâtre?

En cette matière, il est dommage qu'il ait quelquefois manqué de bon sens, et plus souvent encore d'une suffisante connaissance des questions qu'il traitait; et toujours de mesure. Il ne sait que ce qu'il se rappelle; et il ne se rappelle que ce qu'il a vu : le monde très mêlé qu'il a fréquenté, les indignations généreuses ou les rancœurs personnelles qu'il a pu ressentir. Il ne s'est pas assez douté que les problèmes qui lui paraissaient si angoissants et si actuels de son temps, s'étaient parfois posés dans les générations précédentes; que les moralistes avaient pensé, délibéré, conseillé avant lui; que les directeurs de conscience et les théologiens avaient eu à examiner la question du divorce; que la Famille était une institution assez autorisée par son antiquité même, pour qu'on abordât avec plus de respect, de recueillement, de doute de soi-même, les questions où elle était intéressée. Dumas tranche trop aisément des difficultés dont la complexité lui échappe.

Il y a quelque chose aussi d'un peu forcé, d'un peu gauche, et de chimérique, dans son idéalisme utilitaire, ou plutôt dans son utilisation sociale de l'idéalisme :

Le rêve de ma mère, c'est de reconstituer l'amour en France. Il le faut du reste, ou nous sommes perdus.

Voilà la formule que Camille donne des « idées » de Mme Aubray. A quoi son interlocuteur répond, sceptique :

Mais l'amour ne se reconstitue pas comme une société de chemins de fer. L'amour est une passion.

Camille insiste et précise :

Et, par conséquent, une force que, comme toutes les autres forces de la Nature, l'homme peut diriger et rendre utile. L'amour est le plus grand moyen de bonheur, de civilisation, de perfectibilité, que l'humanité ait à son service, et le détruire, c'est détruire Dieu lui-même, ce qui est impossible.... C'est le travail, l'industrie, c'est la science, c'est le génie, qui donnent une vie aux sociétés, mais c'est l'amour qui leur donne une âme!
(*Les Idées de Madame Aubray*, acte III, sc. I.)

L'amour sera donc, selon Dumas, le grand obstacle aux « courants matérialistes » du siècle.

Il y a assurément quelque illusion là dedans. Toutefois, il faut reconnaître que Dumas n'en a pas moins rendu à l'art un service considérable, rien qu'en passant lui-même, simplement et résolument, du Naturalisme à l'Idéalisme. Son Réalisme n'est pas détaché de la vie, comme celui de Flaubert et celui de Leconte de Lisle avaient la prétention de l'être. Et s'il y a quelque illusion aussi dans ce qu'il a dit et cru de la fonction sociale du théâtre, cette illusion même, en rattachant là aussi l'art à la vie, contribuait à rappeler un principe juste.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE I

La réaction contre l'esprit du XVIIIe siècle.

LIVRE II

Le Romantisme.

LIVRE III

La décadence du Romantisme (1840-1850).

LIVRE IV

Le Réalisme (1850-1875).

Brunetière, Ferdinand
Histoire de la littérature française classique 2d ed.

